

# من إحدى الزوايا

يحيى حقى



## هذه المكتبة..

يجد ومثابة ، يتواضع وبلا طعنة ، ويفضل اليد التي تمسك الدفة ، يد  
أستاذنا الجامعي اجليل السور سحرى محمد عيد ، ورغم صغاب جهه نواى ( المحيى  
الثقافية ) - يصدر بها تدب كل ١٥ يوما - والتمن ٢ او ٥ قروش زعيم - ١٢١٠  
رسالتها لتعلم لابنة الشعب حرصه العزى القومى والانسانى ، ويجعل من المعرفة  
متعة تعمق الشعور باخياه - وسلاحا يتيح الانتصار على تحديات العصر ، من اجل  
تغريب الثقافة للجماهير بنقى طريقا وسطا بين اسلوب الدراسات المتخصصة التي  
لا يلقى عليها الا بفر حليل واسلوب الدردشة الصحفية ، في بحثها عن الاصاله -  
وهذا هو شرط الشرف عليها - تنديد صامت بالسلو المجترى ، بلا حجل من سهوله  
اكتشافه ، وبخطف المتعجل للشعور دون اللباب ، وحداغ المتعالم النافل بانتساب  
يتغيبه بحشو من اللغو عن نافل باختصار من صغيفه وصلتنا عن نافل بتلخيص من  
مجله لا نزال ننتظرها عن دواسه اجزلية في محاضرة طيمت في شرة جامعة افليمية  
لا يعم تداولها ، عن بحث شامل تضمنه كتاب لم يصننا ، وربما يلزمنا ان نقرأ عشرات  
من الكتب قبل ان ندرنا قيمته وصلقى شهادته - هذا هو عمل فنة انوجس من  
انتشارها ، شأنها في نظر الثقافة شان ( تجار السنته ) في نظر مصلحة الجمارك  
و ( المكتبة الثقافية ) تقدم لادارة الثقافة الجماهيرية المتساع الذى تعم به  
قصورها في البنادر والقرى وبفضلها يروج ، هذا هو التساند المطلوب لاجهزة وزارة  
الثقافة ، فما اجدر ( المكتبة الثقافية ) ان تنال من كبار الاساتذة عندنا فسطا اكبر  
من المساهمة ، ومن التقاد مزيدا من الملاحظة والتوجيه ومن القراء اقبالا أشد .  
تستغل ( المكتبة الثقافية ) بين الادب والفن وفروع العلوم الانسانية وبسائط  
العلم الحديث ولكنها لا تغفل عن قضايا الوطن الكبرى - فاخر كتاب لها هو « الحرب  
مع اسرائيل - مقدمات وتسايج » بقلم الأستاذ فتحي رفسوان ، انها وقفة لابد  
منها ، تثيرت عندها ونحن نلهث في تتبع الصراع وتقلب الصور على الموقف بسرعة  
مذهلة ، حتى ليلو كل كلام كانها لابد له ان ينتظر ، نقف لكي نتأمل الحقائق الثابتة  
من تحت الأحداث التباينة المتعاقبة ، كتاب كالقنبلة اليدوة لا بسبب صغر حجمه بل  
لتفجيره بأراء شديدة الخصوصية ، تنم عن مقدار انفعال الكاتب من جبراء مأساة  
اغتناب فلسطين وقيام اسرائيل وعدوانها علينا ، مأساة الوطن العربى كله ، لايطسرفه  
التحسر على ما مضى حرارة التبشير بالنصر الاكيد فهو منبعث من ادراك لهول النكبة  
ومن ادراك في الوقت ذاته لقدرات الأمة العربية والوثوق بها ، آراء شديدة الخصوصية  
كما قلت ، قد تفجأك بجدتها او جرأتها ، ولكنها تلم جميع جوانب المأساة في يدك  
وتكشف لك عن بعض جوانبها التي كانت غائبة عنك ، انه يتأمل نكبة فلسطين في  
نطاق الانسانية لا نطاق المصلحة الذاتية ، وحدها ، فهو يخاطب القسمر العالى  
والانسان اخر في كل مكان من قبل ان يخاطب مواطنه العرب ، فما اجدره أن يترجم  
الى لغة عالية - ويقودنا المؤلف الى منشأ المأساة فيرجعها الى المسألة الشرقية حين

أرادت الدول الاستعمارية السهم معرب تريب - المرحس المرمي - وحين طليت  
الاستعمار عليها في الحرب العالمية الأولى وعند العرب سرق الغناء نظير انصاعهم  
اليها ضد تريبيا بقديم دويه مستغله بهم بجمع سميم رندنها حرصت عند تقديم هذا  
الوعد على ان يفسر استطاع فلسطين من سده اندوه ومجها بيهود لتكون سدا  
اذا زحف القومية العربية الناشئة واستنزافا دائما لغدائها ، فقيام اسرائيل هو من  
تدبير الدول الاستعمارية ، ولكن الاستعمار فناع يتخفى تحته وجه حكومة سريه ادى  
اليها الانقلاب الصناعي والتورده العلمية وبرود اهميه تجمع رؤوس الاموال ولاي  
اليهود هم اصحاب هذه الاموال فقد اصبح الاستعمار هو صناعتهم المفضله واستقر  
زمام هذه الحكومة في يد الرأسمالية العالمية التي هي رأسمالية يهودية ، فاسرائيل لم  
تصبح غاية عند الصهيونيين الا بعد ان اصبحت غايه دوائر المال والاستعمار ، لا جبا  
لأعين اليهود ولا علاقة لقيامها - في رأى المؤلف - باشواق اليهود للعودة الى الارض  
الموعودة ، والان وقد ارتبطت هذه الحكومة السرية بأمريكا فمن البعث ان تسال هل  
اسرائيل اداة للسياسة الأمريكية أم الدولة الأمريكية اداة لاسرائيل لأن الاثنين  
خاضعتان لسياسة الراس مال الصهيوني الاستعماري والفصل بينهما مستحيل ،  
ويزيد المؤلف من تبصير العرب بتحقيق العدو الذي يواجههم فيقول ان الدول  
الاستعمارية - فاهل القرب لا يفسرون للعرب بل للشرقي عموما الا الكراهية والاحتقار او  
الخوف وفي أحسن الأحوال يبدو لهم الشرقي غامضا غير مفهوم له حين انهم يرون  
اليهود شركاء لهم في وراثة الحضارة اليونانية الرومانية . ولكن لا داعي لئياس فقد  
ظهرت قوى جديدة بجانب العرب . وسير التاريخ هو ضد كل تخريب يعوق الحق  
والتقدم .

ويرى المؤلف ان العرب اخطأوا لانهم لم يتمسكوا ببطلان قرار تقسيم فلسطين  
وابقاء هذا البطلان في جنول أعمال الأمم المتحدة دورة بعد دورة ، كما اخطأوا في  
قبول تسمية الاستعمار لمشكلة فلسطين او مشكلة الشرق العربي بمشكلة الشرق  
الوسط فهي ترمي بهذا الى فصل الجناح الشرقي من الأمة العربية وزجه في كتلة  
متنافرة الأجاس والمصالح فلا بد لنا ان نقول مشكلة فلسطين ، لا مشكلة الشرق  
الوسط .

اما الآن فان المؤلف يطالب بأن يكون لنا شعار واضح نقوض به الحركة هو  
« تحرير الوطن » بلا جدل حول الفرق بين اليهودي والصهيوني ، وان نسند قضيتنا  
بدعاية حكيمة رسم لنا المؤلف خطوطها باستفاضة وتفصيل . وننصحن المؤلف بأن  
ننزن فلا نستعين باسرائيل ولا نبالغ في التهويل من شأنها لذلك فهو يخشى من ان  
تؤدي حركة « اعرف عدوك » اذا لم توضع لها حدود حكيمة الى تبدل شعور العرب  
من الكراهية الى الألفة والقبول ، ولعل اجرا أداء المؤلف هو رأيه في الجامعة العربية  
فقد كشف لنا انه وقف منذ اول الأمر معارضا لانسانها لان اضطراب الحمية التي  
يجتمع تحتها المختلفون المتشاككون بالأيدي يفضح ولا يكتم اختلافهم ، ويرى اقتصار  
الجامعة العربية في مرحلتنا الحاضرة على التعاون الاقتصادي والثقافي .

آرا كثيرة قد تفجأك بجديتها وجراتها ، ولكنها وليدة اطلاع واسع وتفكير طويل  
لا يترك لصاحبه اللهو على وطنه راحة له في ليله او نهاره ، غير عنها بما يشبه  
مراجعة معام أمام محكمة ، فهو يستخدم ضمير جمع المخاطب أحيانا ، وبأسلوب  
ملتصق متدفق يستطرد في بعض المواقع ، فلا تملك الا أن تقنع بسحره .  
ربما من أجل التفرغ خدمة المكتبة الثقافية أو للتوفر أيضا على الدراسة  
والتحصيل فضل الأستاذ شكرى محمد عياد أن يتخلف من مساهمته في إصدار هذه  
المجلة ، بعد أن قاد خطاها زهاء ثلاث سنوات يحوطها بعنقه وارشادها الى اقوم  
السبل ، بالأذا باخلاص وتجرد غاية جهده وعنايته ، متمسكا بالحق والعدل ، مترفعا  
عن الهوى ، ان غاب اسمه عن المجلة في هذا العدد فان فضله سيظل باقيا  
مذكورا ، واذا تأسف المجلة وكل فرد في اسرتها على فراقه فان أملهم لا ينقطع في أن  
يوالى مساندتها بأن يغضها بنشر أبحاثه ودراساته .

# ترجمة للوطن

للشاعر: محمود حسن إسماعيل

أهواك يا وطني

أهـواك يا وطني  
يا كلُّ ما تَروى به شَعَةُ الهوى فتَنى  
وتصبُّه في الكأس أياي  
رحيقَ الخلد ،

أشربُــــهُ ، وبشريني  
يا كلُّ لحنٍ في لُهاة الطير  
أعزِّفه ويعزِّفُــــهُ

يا كلُّ صفقٍ بين موج الأثر ،  
أسممه يُناغمي ويُطربني

يا كلُّ نايٍ في غروب الشمس ،  
من رقتي يَجــــذبنِي

ويشــــدُّني لصداهُ مسحوراً ،  
لأسمعه ، فيسمعني . . .

أنا عازفُ العِزِّ البَحْرِ لهُ فيك ،  
ما خلقتَ لهُــــرمتني

ومُنــــادمُ الأسرار ، قلبُ الرِّيح  
.. منْ فهُما يَكــــلِّفني

يا كلُّ شدوٍ من خطا الرُعبان ،  
فوق العُشْبِ يسحرنِي  
يا كلُّ وجْهٍ طيبٍ  
بــــهــــ لآلئِ نظرتي يهــــافحني

يا كلُّ كَفٍّ في أبواب الرِّق ،  
يُذنبُــــهُ لــــتتفقني  
يا نخله يسري في خصره ،

نحتَ الظلِّ تــــزْدعني  
يا زورقاً حى الخلود ، ونافــــم ،

التاريخ من زمنٍ إلى زمنٍ  
لا موجة الطافين تُوقــــفه ،

ولا تــــهــــبــــوعهُ المِحَن  
يا صخرة وهتَ رياحُ الدهر ،

وهي الدّعــــر ، لَمْ تــــن  
ياراحة رفعتَ شرعَ الكونِ

قبــــل تحركِ السفنِ



قُلْ أَنْجِلِ الْعَجْرَ لِلدُّنْيَا  
أَزَالَتْ ظِلْمَةَ الْوَسْطَى

وَحَبَّدَتْ زِمَامَ الشَّمْسِ  
حَتَّى شَعَتْ الْيَعَانُ بِالْقُنَنِ  
يَأْتِيَانِ لِلشَّرْقِ ، تَلُومِ

كُلِّ قَيْسَارٍ ، وَتَلُومِ  
وَتُقْبِضُ سَحْرَ الْحُبِّ وَالْإِلَهَامِ  
مَنْ تَرْجِيهِ شِعْرِ الشَّحَنِ

أَهْـوَاكَ يَا وَطَنِي  
أَهْوَكَ ، أَنْتَ هَوَايَ أَهْوَاءُ وَأَعْبُدُهُ  
وَتَشِيدِي الْعَالِي مَدَى الدُّنْيَا أَرْدُدُهُ

كُلُّ الْقُلُوبِ لَدَيْكَ مُهِنَهَا تَوَدُّدُهُ  
مَنْ لِلْـلَّـلِ .. يَهْلُ مَسْجِدُهُ  
مَنْ لَصَلِيبٍ .. يَهْلُ مَسْجِدُهُ

مَنْ لِلْجَمَالِ .. رُبَاكَ مَوَدُّهُ  
السَّحَرُ فَيْكَ ، السَّحَرُ يَنْشُدُهُ  
وَالْحُبُّ فَيْكَ بِكُلِّ خَافَقَةٍ تُجَدِّدُهُ

وَالرُّوحُ أَنْتَ شِرَاعُ زَوْرَقِيهَا ،  
لِلشَّطِّ تَدْنِيهِ وَتَبِيدُهُ  
تَهْلِيهِ يُقَالُ الرِّيحُ صَفْحَتُهُ

وَيَدَاكَ فَوْقَ الْهَوْلِ تَوَدُّدُهُ  
مَهْمَا اسْتَبَدَّ اللَّيْلُ يَا وَطَنِي ،  
بِكَ أَنْتَ كَالرُّبَا تَبْسُدُهُ

بهواك ، بالشاطآن ، بالأزهار ، بالأعمار

مثل النار تحمصه ..

بفيمك الهاني نمرقده ..

وبموجك الصافي نحرقده ..

وبكل ساجية شداها العطر في القتن

وبكل سامعة رباب الشمس من أدنى

وبكل فأس سرها

ما زال عن شفقتي بحجبي

وبكل مئذنة ، إذا هتفت ،

خلت السماء بها ثمانيني

وبكل راهبة ، يرتلها

ناقوسها لها يا كرتي

وبكل طبر فوقي رايبة

بالحب نغمته تعطرني

وبكل قلب صب مهجته وخفته فذاك

وبكل ما حلت إلى الدنيا ولم تبخل يذاك ..

وبكل طفل مد راحته لتصبح شغلة لذكاءك

وبكل كف أوقدت مصباحها قديسا أمام خطاك

وبكل روض أوزقت للنور تشربة رحيق هواك

وبكل شيخ يرقب الأجيال واعدة يكبر ضحكك

وبكل خطر يغرس الآمال صاعدة لشمس علاك

وبكل وجه فيك يرفض كل بارقة بغير ضياك

وبكل منخر فيك يرفض كل حاجة لغير صدك

وبكل شيء فوق أرضك تحت ظل سماك ،

بالناس ، بالأجال يا وطني

بتردد الأنفاس ، بالزمن ..

بزغارد الأعراس ، بالسكنن

\*\*\*

مهما عمادي الليل .. فخصده !

وبكل غضبنا .. نبذده !

ونرد في روك من يد اليمين

شوهها منشاخ السمات والفطن

منالقا كالشمس فوق الكون .. يا وطني !

\*\*\*

أهـ .. واك .. يا وطني

وفذاك كل هـواي ،

كل رجائي يا وطني !

وغدا بهـ ل ضحكك

وبذل كل عـداك

وتعود أنت الصوت

في تكبير صيرة الأقدار

.. للأبطال يا وطني !

# كيف نقراء النقد العربي

## ١- موقف قدامى النقد

### من شعر المحدثين

بقلم: عبد الحكيم راضى

واذا الظن بأن ظروف التأليف النقدي عند العرب لم تكن وحدها المسبب عما شأب فهم الدارسين له من ليس ، وإن من هذا اللبس ما يعود الى هؤلاء الدارسين أنفسهم مما يتعلق بمنهج الدراسة الصحيحة ، وهو ما عمل على شيوع واستفحال ما يبدو أنه خطأ في فهم ذلك النقد في حدود المنهج التاريخي . فان محاولة لتقديم نموذج لفهم بعض القضايا الكبرى في تاريخ ذلك النقد ، في ضوء مقتضيات القراءة الصحيحة ، مع بيان ما أدى اليه الاخلال بهذه المقتضيات من أخطاء . مثل هذه المحاولة يمكن أن تكون غير ضارة .

وتتضح الآثار الخطيرة لافعال الشروط المشار اليها لقراءة النقد العربي قراءة صحيحة ، فيما وقعت فيه الدراسات الحديثة من تصوير موقف قدامى النقد العرب من ناحية ولغويين ورواة من شعر المحدثين ومن حركات التجديد في الشعر العربي على أنه موقف التعصب للقديم ضد كل ما هو جديد ، وأن أولئك النقاد قد ظلوا - حتى بعد - تسامحهم ، في رواية شعر المحدثين - لا يقبلون منه الا ما كان سائرا في ركاب القديم في أسلوبه وبناؤه الفني . وتمازت الدراسات الحديثة في تثبيت هذا التصور الى حد القول بأنه لم يكن لأولئك النقاد من حيثيات في رفض شعر المحدثين وقبول الشعر القديم سوى عامل الزمن : فهم قد رفضوا الحديث لجرد حداثته ، وقبلوا القديم لجرد قدمه .

وراح أصحاب هذه الدراسات يحملون أولئك النقاد مسئولية كل ما تصوروا أنه نتيجة لزعمة محافظة في الشعر العربي ، كما راحوا يحشدون النصوص التي تؤيد هذا التصور ، وهي وإن تكن نصوصا معدودة ، واردة في جميع الأبحاث بلا استثناء تقريبا ، إلا أنها تؤكد اخلال هذه الأبحاث بما أشير اليه من شروط القراءة الصحيحة اللازمة لفهم النقد العربي القديم على حقيقته .

ويمكن التأكد من هذا باستعراض نماذج من تساؤل الدارسين المحدثين لهذه القضية : . فقد اكتفى هؤلاء الدارسون بضعة نصوص غامضة قد يحل بعضها الدلالة على «احترام» بعض النقاد للقديم ، دون غش من شعر المحدثين ، أو يحيل

ليس وراء هذا العنوان أكثر من الاحساس بأن للنقد العربي ، بل لتراثنا الفكري القديم عامة ، ظروفه الخاصة التي يمثلها امتداده العميق زمنيا ومكانا ، في أمة غلب عليها التأليف في علوم اللسان ، بأوسع مدلولات الكلمة : انشاء ووصف ونقد : كما يمثلها عدم وصول هذا التراث اليها كاملا ، بسبب الاوضاع التي حاقت بالامة العربية من ناحية ، وبسبب ضخامة هذا التراث وتفرقه في شتى أنحاء العالم من ناحية أخرى .

وكان الأثر المباشر لهذه الظروف أن ذلك التراث ، وبالأذات ما يتعلق منه بالوصف والتقييم ، لم يتع له أن يستوعب استيعابا كاملا نتيجة لغيباب كثير من النصوص عن أعين الباحثين مما كان له أثره في عدم تكامل أجزاء الصورة ، وأيضا في عدم تبين المراد من الأجزاء المتأخرة في كثير من الأحيان .

ولقد عملت الحركة الدائرية في بحث هذا التراث ونشره على تسكين القراء والدارسين منه بقدر الامكان ، مما دفعهم الى إعادة النظر في الصورة ، بل وإعادة الفهم لكثير من النصوص التي قدر لها تحمله من أحكام أن يفهم في يوم من الايام - بسبب ما أشير اليه - على غير حقيقته .

على أن اكتشاف النصوص ونشرها ليس كافيا وحده في إتاحة الفهم الكامل للتراث النقدي العربي ، ذلك أن طبيعة وظروف التأليف والمؤلفين في ذلك النقد قد ساعدت هي الاخرى على أن يشوب فهم الدارسين له كثير من اللبس مصدره الاخلال بمقتضيات القراءة الصحيحة لذلك النقد والتي من بينها :

● وجوب التفرقة بين الاتجاهات العامة المؤثرة وبين النصوص المفردة أو الشاذة غير المؤثرة .

● التجرد من أي حكم ، أو أية فكرة مسبقة عن ذلك النقد .

● الفهم التاريخي للنصوص والمصطلحات ، والاقصاء بفهمها على ما أريد منها .

● التمييز بين النتائج والمقدمات ، والحذر من أن النتائج المتشابهة قد يكون صدورهما ممكنا عن مقدمات مختلفة .

الإشارة إلى مأخذ معينة ليست قاصرة على شعر الحسدنيين ، وقد لا يشير بعضها إلى شيء على الإطلاق .

لقد أشار نكلسن R. A. Nicholson في كتابه « التاريخ الأدبي للعرب » ، الذي صدرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٠٧ ، إلى أن متقدمي اللغويين والرواة قد حكموا في تقييم الشعر مقياساً زمناً ، أساسه أن التقدم في الزمن دليل على اتقون الشعر ، بينما يدل التأخر على الانحطاط ، وأن الحد الفاصل هو ظهور الإسلام ، ويؤكد هذا بإشارته في بعض تطبيقاته إلى عبارة أبي عمرو بن العلاء التي أعلن فيها أنه ما كان ليُفضل أحداً على الأخطل لو أنه كان قد أدرك يوماً واحداً من الجاهليين . وإذا كان يجعل من ابن قتيبة أول ناقد يسوي بين المحدث والقديم ، ويقلل الشعر على أساس ما فيه من ميزات لا على أساس عصره ، أو كما صرح في موضع آخر : أن ذلك الناقد هو الذي حث على أن يقيم المحدثون على أساس جمالي وليس على أسس تاريخية أو لغوية . - فإن هذا لا يعنى أكثر من أنه يلحق تهمة التعصب ضد شعر المحدثين ورفضه بكل النقاد فيما قبل ابن قتيبة . وهذا نفسه ما ذهب إليه الأستاذ الدكتور

طه حسين في مجموعة من المقالات الأسبوعية نشرها في أعوام ١٩٢٢ - ١٩٢٤ في جريدة « السياسة » جميعها موضوع واحد هو « القدماء والمحدثون » ، وقد أكد في هذه المقالات أن العرب كانوا أحراراً في الحياة المادية محافظين في الحياة الأدبية ، وأن الشعراء الذين كانوا يجرون على أن ينكروا هذه المحافظة ويحاولون تحرير الشعر قليلاً أو كثيراً ، كانوا يتعرضون لسخط الأئمة وعلماء الدين ، وأن أولئك الأئمة والعلماء كانوا بطبيعة منازلهم الدينية حراساً على القديم ، أعداء لكل جديد ، كما كانوا أيضاً - بحكم منزلتهم للثقافة - مضطرين إلى أن يحتفظوا بلقوة اللغة وأصولها فحسب ، بل بالفاظها وأساليبها أيضاً ، مما جعل موقف الشعراء المحدثين حرجاً تاماً كموقف الفلاسفة المحدثين - وقد تعرض هؤلاء وأولئك للحبس والضرب والتقى وغير ذلك من ضروب الاضطهاد .

وقسم المرحوم الأستاذ طه إبراهيم قدامى النقاد إلى فريقين : المتأخرين للجديد والمتعصبين للقديم ، وقال أن أقصى الناس الذين كانوا يتعصبون للقديم ، ولا يكادون يقرؤن بأحسن لمحدث هم النحويون واللغويون ، ومثل لأولئك بابي عمرو بن العلاء الذي وصفه بشدة التعصب للجاهليين بحيث لم يكن يرى الشعر إلا لهم وأن من بعدهم ليسوا بشيء ، وأنه غالى في ذلك

مغفلة صرفته إلى النظر إلى المتقدم بعين الجلالة لا بسبب إلا لأنه متقدم ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لا بسبب إلا لأنه متأخر ، وحتى أقام الموازنة على العصر لا على الشعر ، ووصف كبار الشعراء الإسلاميين بأنهم « محدثون » وصرح بما يفيد أنه لا يروى أشعارهم ، ويقول المؤلف : إن من كان هذا شأنه مع الإسلاميين ، فأحرى به ألا يسلم بفصل لولده . ويؤكد أن النقاد اللغويين قد استمروا في القرنين الثاني والثالث على نفس النظرة ، زاهدين في الشعر المحدث مولين وجوههم عنه ، مؤثرين عليه القديم .

وفي سنة ١٩٣٩ كتب المرحوم الأستاذ أحمد أمين مقالا بعنوان « جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي » وجاء فيه أن الشعر العباسي لم يساير الحياة الجديدة التي أخذ بها ذلك العصر ، وأن السبب في هذا هو وجود فريق من اللغويين - أمثال الأضمرى وأبي عمرو بن العلاء وابن الأعرابي - تزعم الدعوة إلى القديم ، خاصة الشعر الجاهلي ، وأن الصراع بين ذلك الفريق وبين دعاة التجديد - أمثال أبي نواس - قد انتهى بانتصار الدعاة إلى القديم ، بحيث ساد تقدس الشعر الجاهلي وكل شيء جاهلي ، مما شل الأدب العربي شللاً قتلماً ، وأثر في انعدام حركة التجديد في الشعر وعدم مسيرته لروح العصر وانحباسه في قوالب تقليدية لا يتعداها .

وقد استمر على نفس الرأي في كتابه « النقد الأدبي » ورأى أنه كان من أثر فريق المحافظين (وتعوق كثير من الشعراء أن يخرجوا على التقاليد القديمة فيشعروا سخطهم وتقدمهم) .

وسار المرحوم الدكتور محمد مندور في نفس الاتجاه ، وقرر حرص علماء اللغة على الشعر القديم إذ كانوا يتخذونه حجة في تفسير القرآن والحديث ، وقال إن اتصال الشعر بالدين على هذا النحو كان السبب الأكبر في الانتصار للقديم ، وإن الأمر لم يقف عند هذا الحد ، بل امتد إلى الشعراء أنفسهم إذ لم يروا يداً لكي يروى عنهم شعرهم - من أن يحسبوا الشعر القديم ، لا في أسلوبه فحسب ، بل وفي بنائه الفني ، من هنا انتهى الأمر بالشعراء العرب - فيما يقول - إلى أن حبسوا أنفسهم في تفاصيل الصور والمعاني القديمة .

وأكد المرحوم الدكتور إبراهيم سلامة أن العلماء باللغة والنحو ورواية الأدب ممن يعتمدون على القديم قد (وقفوا أمام المحدثين رصداً) يعدون عليهم أنفاسهم ، ويميزون بين الحار منها والبارد ، فإذا أحسوا بنفس جديد خنقوه في أول ترده مخافة أن تستطيل به الحياة ) ، ويقول : إن (مثل هذا الظلم قد وقع فعلاً ، وعانى منه الشعراء

مسيقة عن ذلك النقد ، هذه القراءة التي تكاد أن  
تغير الصورة تماما .

وعلى سبيل المثال : **أبو عمرو بن العلاء**  
( ت حوالي ١٥٤ هـ ) أشهر من أنهموا بالتعصب  
ضد ما ليس جاهليا ، لقد نالت طبقة الاسلاميين  
الكثير من تقدير ذلك الرجل ، وأعجب بواحد منهم  
على وجه الخصوص هو الأخطل . كما  
أعجب أيضا بشعر محدث آخر هو جرير ،  
الذي كان يشبّهه بالأعشى - على نحو تشبيهه  
للأخطل بالناقة وللفرزدق بزهر - والذي  
كان يجلس اليه يستمع الى شعره ، وهو يمليه ،  
ثم يقوم ننصيه من روايته وتصحيحه .  
كذلك كان يقوم بدور الراوية لما يذلل به الشاعر  
من أحكام تقنية على غيره من الشعراء . وهذا  
نفسه هو الموقف الذي كان يتخذه من  
الفرزدق وذو الرمة الذي روى شعره ووصفه  
بأنه فصيح ، والذي اختصار من شعره مثالا  
للأبيات المتكئة القوافي ، ومثالا لأطراف بيت  
قالته العرب ، كما أبدى إعجابه الشديد  
بالاستعارة في قوله :

**أقامت به حتى ذوى العود في الثرى**  
**ولف الثريا في ملائنه النجر**

ونراه يختار أغزل بيت قالته العرب من شعر  
عمر بن أبي ربيعة كما كان شديد  
الاستحسان لشعر عدي بن الرقاع الذي اختار  
من شعره ومن شعر الراعي والطرماس وذو  
الرمة أمثلة للتشبيهات العام ( التشبهات المجترة ) .  
وإذا كانت هذه الروايات تصح ما كان  
شاعرا عن ذلك الرجل من اغفاله ، بل ازدرائه  
لشعر الاسلاميين ، فإنها تؤكد أيضا أن الرجل  
كان على معرفة بأشعار مخضرمي الدولتين -  
الاموية والعباسية - كأبي حبة النمرى ، والشاعر  
المعروف بادن المولى . بل انه كان على معرفة  
بشعر بشار - أحد رواد البديع وزعيم المحدثين -  
وهو عنده أبداع الناس وأمدحهم وأعجابه  
بيتا ، كما أنه واحد من أصحاب أحسن  
الابتداءات في رايه .

**أما الأصمعي** فهو مثل أستاذه أبي عمرو :  
بروي للاسمايين ، ويفضلهم أحيانا على  
الجاهليين وقد جاء في « الاغانى » أن أبا عبيدة  
والأصمعي كانا يقولان عن بيتين للطرماس انه  
فيهما أشعر الناس كذلك يسجل الأصمعي  
إعجابه بأبن هرمة الذي كان يهتم به الشعراء ،  
والذي روى شعره وثقه حيث كان هذا الشعر  
يراجع على روايته .  
ولا يلبث أن يهتم الشعراء بشاعر أحدث هو  
بشار الذي تتبع الأصمعي أخباره ومناسبات شعره

كثيرا . . . وأثر تأثيره بالرجعة الى الوراء من هنا  
لم يقف الشعراء المحدثون عند حد ما يمليه الزمن  
والمدينة الحديثة التي عاشوها ، وإنما جأروا ،  
مضطرين أو متعمدين ، الرواة وعلماء اللغة الذين  
كانوا يعتزون بالقديم .

كذلك لاحظ الدكتور شكرى عياد على نشأة  
النقد العربي الخاص ، أن تلك النشأة - كما  
يمثلها كتاب «طبقات الشعراء» لابن سلام كانت  
شديدة الاتصال بعلوم العربية . وأنه لهذا  
السبب قصر أولئك النقاد الرواة اللغويون عنايتهم  
على الشعراء الجاهليين والاسلاميين ، ولم ينظروا  
في شيء من شعر المحدثين ، ويقولون ان النقد  
العربي « ألزم للمحدثين منهج التصيد العربية »  
وأنه كان نقدا جزئيا ذاتيا ، وأنه حين قرر قانونا  
عاما ( كان هذا القانون هو اتباع الاقدمين )

وعرض الدكتور محمد مصطفى ممدارة في  
بحثه لـ « مشكلة السراقات في النقد العربي »  
للموضوع الخصومة بين القدماء والمحدثين ، وأشار  
الى انقسام النقاد والأدباء الى فريقين أحدهما  
يدافع عن القديم ويتعصب له ، والآخر يدافع عن  
الحديث ويتعصب له ، ومثل الفريق الاول رواة  
الشعر وعلماء الذين كانوا الفئة المسيطرة على  
أذواق الناس وفهمهم لطبيعة الشعر ، والذين  
حاولوا الانتقاص من شعر المحدثين ما أمكن .

هذه نماذج - فقط - من كتاب الدارسيين  
المحدثين الى اتهام النقد العربي القديم ب« افتاد »  
أواخر القرن الاول الهجري « أوائل الثمانين »  
وبالذات في بيئة الرواة واللغويين والنحاة -  
الذين مثلوا نقاد الشعر في تلك الفترة -  
بالتعصب ضد شعر المحدثين ورفضه ؛ وهناك  
نماذج أخرى كثيرة ، لم نشأ التعرض لها ،  
تسير في نفس الاتجاه .

على أن التاطر في تاريخ النقد العربي ،  
والمتبع لحركته على أساس نظرة شاملة تتخطى  
ما يمكن تسميته ب« انتقادات الهشة » المثلثة في  
التصوص القليلة والمشوشة التي اعتمد عليها  
الدارسون المحدثون ، يستطيع أن يتبين أن اعلان  
ذلك النقد لم يكونوا بهذه الصورة من التعصب  
للقديم والمقاومة لكل جديد ؛ بالعكس ، لقد كان  
الجديد دائما محل قبولهم ، أكثر من هذا أنهم  
حنوا عليه ، ونهبوا على من سؤل له نفسه أن  
يستعمر من غيره ، ولقد جاء الوقت الذي أصبح  
فيه هذا الشاعر أو ذاك يفضل على غيره لأنه مجدد  
ولأنه مبتكر . . . معنى هذا أن هناك خطأ متصلا  
في النقد العربي ليس عماده التعصب ضد الحديث  
وتقديس القديم ، وإنما كان على العكس من هذا ؛  
يرحب بالجديد ، ويقبله ، وينزه به ؛ وهذا  
ما توضحه القراءة المتأنية والمجردة من أية أفكار



مدح الفضل ، ومقدمتها الصق بالمقدمات الجديدة :  
تقسوم على الغزل ، وترفض الرحلة على الأبل ،  
وتنص على السير فوق النعال ؛ ومن يقرأ ماصوره  
ابن قصبة على أنه من شروط المقدمة التقليدية ،  
والتي لم يتسكك هو نفسه بها ، يعلم أي خروج  
صریح على ما عد من التقاليد ، اشتملت عليه  
قصيدة أبي نواس التي تمثل بها الأصمعي ،  
والذي صرح في أكثر من موضع بكثرة روايته من  
شعر أبي نواس ، كما عني بتسجيل بعض  
ما سبق إليه من معان .

ولم يكن أبو العتاهيف بكل خصائص شعره  
المعروفة - خارجا عن دائرة اهتمام الأصمعي ،  
فقد كان يستحسن شعره ، ويصفه وصفا ينطبق  
على أوصاف الشعر المثالي في نظره . كما  
أبدى استحسانه لشاعر عباسي آخر هو محمد بن  
حازم الباهلي . ورغم التنافس الحاد الذي  
كان بين الأصمعي وبين اسحاق الموصلي ، والذي  
قد يعلن بعض ما روى من مآخذ الأصمعي على  
ذلك الشاعر، لم يتردد الأول في اعلان استحسانه  
لشعر الأخير في أكثر من مناسبة .

وثالث من اشتهروا بالاعتصاف عند المحدثين  
هو أبو عبيد الله محمد بن زياد المعروف بابن  
الأعرابي . وغالبا ما تقوم التهمة المنسوبة إليه  
على أساس موقفه من شاعرين عباسيين نقلت  
بعض الأخبار عن طعنه عليهما ، وهما أبو نواس  
وأبو تمام ، كما تقوم على تصريح ينسب إليه  
يشير فيه إلى تفضيل القديم عموما .

على أن حقيقة موقفه من الشعراء المحدثين في  
عصره لا تختلف عن موقف غيره من النقاد، قبولا  
لشعر أولئك الشعراء وتنويعا به ، وقد صرح مرة  
بأنه يهتم الشعراء بابن هرمة ، وصرح مرة  
أخرى بأنه يهتمهم بمروان الذي حظي بغير قليل  
من تقدير ذلك الناقد . ونراه يشن على  
العباس بن الأحنف ، وقد وصف شيئا من شعره  
بأنه ( كلام قريب مليح ) .

وهو واسع الاطلاع على شعر أبي نواس ،  
وقد جعله صاحب أمدح بيت قاله مولد ،  
كما يشن على بعض افتتاحاته مستعبدا أن يكون  
في مقدور أحد من معاصريه أن يأتي بمثله ،  
ونراه يشارك جلساءه في استعراض شعره في  
الخمر واخيلا أحسن بيت قاله الشاعر في  
الموضوع ، وفي « زهر الآداب » خسر عن  
طعن ابن الأعرابي على أبي نواس ثم رجوعه عن  
ذلك ، إلى كتابة شعره وروايته وهذا ما يؤيده  
خبر عند ابن منظور عن كتابة ابن الأعرابي لشعر  
أبي نواس في صحيفة خاصة به كان يخفيها عن  
الناس .

واحتفل ابن الأعرابي بشعر أبي العتاهيف

يسجلها ويرويها ، وهو مصدر عدد غير قليل من  
أخبار ذلك الشاعر في « الأغاني » بل أنه  
يتتبع أوليات شعره وقصص اشتهاره كشاعر  
محبوب الجانب ، وكشاعر ممدوح أيضا ؛  
وهناك أخبار تشير إلى تتبعه لصدي شعره في  
نفوس الناس ، ومناقشته أسباب ذبوعه مع  
الشاعر نفسه . ونراه يعلن إعجابه بقدرة  
ذلك الشاعر على التشبيه بالرغم من طروفه  
الخاصة التي كانت تمنعه من رؤية الاشياء ، وقد  
وصفه بأنه ( يشبه الاشياء بعضها ببعض فيأتي  
بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله ) .

وقد شرح في مواضع أخرى أسباب إعجابه  
بذلك الشاعر ، وهي تدور حول كثرة فنونه  
وسعة تصرفه ، وأنه كان مطبوعا لا يكلف طبعه  
شيئا متعذرا ؛ وكان يشبهه من بين القدماء  
بالأعشى والنايفة الديباني . وتجدر الإشارة  
إلى أن تشبيه هذا الشاعر أو ذاك من المحدثين  
بشاعر أو أكثر من الجاهليين أو المخضمين لا يعني  
أن ذلك الفريق من النقاد كان يفضل من المحدثين  
أو يقبل - من يسير على النهج القديم ، ويجاري  
القدماء في كل شيء - كما هو الحال الشائع لدى  
الدارسين في العصر الحديث - فهذا الظن  
لا يستقيم مع تحليل الأصمعي تفضيله لبشار على  
مروان حين سئل : أيهما أشعر ؟ فأجاب : بشار  
( فسئل عن السبب في ذلك ، فقال : لأن مروان  
سلك طريقا كثر من يسلكه ، فلم يلحق من  
تقدمه ، وشركه فيه من كان في عصره ) . ويشاد  
سلك طريقا لم يسلك ، وأحسن فيه ، وتقدم  
به ، وهو أكثر تصرفا وفنون شعره وأقرب وأوسع  
بديعا ، ومروان لم يتجاوز مذهب الأوائل ) .

وسجل الأصمعي إعجابه بشعر السيد  
الحميري ، الشاعر الذي صرف شعره إلى خدمة  
مذهبه الاعتقادي ، وقال أنه لولا مذهبه في سب  
السلف ما قدم عليه أحدا من طبقته . كذلك  
نال العباس بن الأحنف قدرا ملحوظا من إعجاب  
الأصمعي وتقديره ، وقد أشهد بعض شعره على  
أنه أحسن ما يحفظ للمحدثين .

واستحوذ أبو نواس على إعجاب الأصمعي إلى  
أبعد الحدود ، وفي طبقات الشعراء لابن المقز  
قصة تبدأ بمساعدة الأصمعي للفضل بن يحيى  
البرمكي ، وينشد الأصمعي بيتا لأبي نواس في  
الخمر ، ثم ينشد القطعة كاملة بناء على رغبة  
الفضل ، ثم يقول عن أبي نواس ( أنه ) . . . يمكن  
من الأدب . . . وهو من الشعر بالمحل الذي قد  
عليته ، ليس هو القائل ؛

ذكرتم من الترحال يوما فقمنا  
فلو قد فعلتم صبح الموت بعضنا  
ثم يندفع فينشد القصيدة بأكملها ، وهي في

وروى كثيرا من شعره وأخباره ومناسبات  
شعره ، وتعدى ذلك كله الى الدفاع الصريح  
عن الشاعر وإظهار مزايها شعره والإشادة به فيما  
يشبه المناظرة مع أحد غائبه الذى عارضه ابن  
الأعرابي وصفه بأنه ، منشداً نماذج من شعر  
الشاعر ، واصفاً مذهبته بأنه ( ضرب من  
السحر ) .

كذلك أعجب بشاعر مقبور لم يكن بذى مكانة  
في قصور الحكام ، وهو محمد بن حازم الباهلي -  
الذى سبق أن رأينا أعجاب الأصمعي به - وقد  
صرح بأنه لا يعرف فى التفجع على الشباب وذم  
الشيب - على كثرة ما قالته العرب في هذا  
الموضوع - أحسن مما قال ذلك الشاعر .  
وهو يجعل الشاعر العباسي محمد بن وهيب  
صاحب أهجى بيت قاله المحدثون ، كما يبدو  
شديد الإعجاب بإسحاق الموصلي ، وقد جاء في  
« الأغاني » أنه كان يصفه ويقرطه ويثنى عليه ،  
ويذكر أدبه وحفظه وعلمه ، كما كان يستحسن  
قوله :

**هل الى ان تمام عيني سبيل**

**ان عهدي بالتوم عهد طويل**

**غاب عني من لا اسمي فيني**

**كل يوم وجدا عليه تسيل**

وقد كان يعتبره - فيما يذكر الحائمي - من  
أحسن الابتداءات التي للمحدثين .

هذه أيضا أمثلة - فقط - توضح أن ذلك

الفريق من النقاد لم يكونوا يفعلون عن تحصيل

الحياة في عصرهم ، وأنهم لم يكونوا في حيف

القديم على طول الخط ، وأن العكس هو الأقرب

للسواب . . ولم نشأ أن نستنفذ كل ما نقل من

أخبار أولئك النقاد الثلاثة في هذا الصدد ، كما

لم نحاول الوقوف عند بقية زملائهم ، على الرغم

من كثرة الأخبار التي تؤكد قبولهم لشعر

المحدثين وروايتهم له .

وأمام هذه الحقيقة يتبادر الى الذهن سؤال

عن الأسس التي أقام عليها دارسو النقد العربي

المعاصرون تصوريهم للموقف على أنه تعصب من

جانب قدامى النقاد ضد الشعراء الجاهليين في

عصرهم ، ولا نجد في هذا الصدد سوى مجموعة

قليلة من النصوص منها ما صرح به أبو عمرو بن

العلاء من أنه لو أدرك الأخطل يوما واحدا من

الجاهلية ما فضل عليه أحدا ، ووصفه للغزوق

وجريز وطبقتهما من الإسلاميين بأنهم «محدثون»

وتصرحه بما يدل على أنه لم يكن يروى أشعارهم

ولا يستشهد بها ، وكذلك قوله عز المولدين :

( ما كان من حين فقد سبقوا اليه ، وما كان من

قيح فهو من عديم ، ليس النمط واحدا ،

تري قطعة ديباج . قطعة مسيح وقطعة نطع ) .

ومن النصوص ما يعزونه الى إسحاق الموصلي ،  
يقول صاحب « الموشح » ( كان إسحاق الموصلي  
لا يعد أبدا نواس شيئا ، ويقول هو كثير الخطأ ،  
وليس على طريق الشعراء ) كما يذكرون وصفه  
لبشار بأنه طريح التخليط في شعره ، وأنه كان  
يفضل عليه مروان لاستواء شعره ، وأنه قال  
لأبي تمام ( ما أشد ما تنكى على نفسك ) ، وهم

يوردون قصة لخلف الأحمر مع ابن مناذر الذي

طلب من خلف أن يقارن بين شعره وبين أشعار

الجاهليين ، وقصة أخرى مماثلة لنفس الشاعر

مع أبي عبيدة ، كما يذكرون خبرا عن تعصب

أبي رياش القيسي على المحدثين خاصة البحتري

وأبا تمام ، وبالمثل يذكرون قصة إعجاب ابن

الأعرابي بالرجوزة لأبي تمام على أنها لشاعر من

هذيل وأمره بكتابتها ثم تمزيقها لها حين علم أنها

لأبي تمام ، ويحكى عن الأصمعي موقفا مشابها

مع بيتين لإسحاق ، كما يذكرون قول ابن الأعرابي

عن أشعار المحدثين : أنها مثل الريحان يشم يوما

ويذوي فيومي به ، وأشعار القدماء مثل المسك

والعنبر كلما حركته ازداد طيبا ، وكذلك ينقلون

قوله وقد سئل عن بعض شعر أبي نواس : أما

هذا من أحسن الشعر ؟ فقال : بلى ، ولكن القديم

أحب الي ، وهناك تصريح للأصمعي يبدى فيه

إعجابه بأبن هرمة ويقول أنه ما يؤخره عن الفحول

الأقرب عهده . . هذه هي - تقريبا - النصوص

التي اعتمد عليها الدارسون في العصر الحديث في

رسم تصوراتهم للموقف النقدي العربي في مراحل

الأولى من شعر المحدثين .

وأزاء قلة هذه النصوص من ناحية ، وعدم

دلالة بعضها من ناحية ثانية ، وتعلق البعض

بأحكام عامة غير قاصرة على شعر المحدثين من

ناحية ثالثة ، ثم تعلق البعض الآخر بأمور لغوية

ونحوية من ناحية رابعة . . نستطيع - مطمئنين -

أن نحيل على ما قرأناه من قبل من أن السبب في

ذهاب الدراسات الحديثة هذا المذهب في تصوير

موقف النقد العربي على أنه موقف الرفض لشعر

المحدثين لا يستند الى حقيقة ذلك الموقف بقدر

ما يقوم على أخطاء في كيفية القراءة والفهم للنقد

العربي القديم .

ومن الأخطاء التي يمكن تبينها : الخلط بين

الاتجاه العام المؤثر وبين النصوص المفردة غير

المؤثرة . . وهذا واضح في تغليب هؤلاء الدارسين

لهذا العدد الضئيل من النصوص على تلك الكثرة

الهائلة من النصوص المروية من أولئك النقاد -

والتي استعرضنا بعضها - والتي تنتقش من

الأساس فكرة تعصبهم ضد المحدثين .

والواقع أنه ما لم يؤخذ الاتجاه العام لحركة

النقد العربي في الاعتبار فإنه يكون من الصعب

فهم أى موقف من مواقف ذلك النقد ، أو مواقف

من أبي نواس سوى عيبارات الاستحسان والتعريض ، والوصف بالعلم والرواية والتسبيح أيضا .

هذا مثل على وجوب الاعتماد على الاتجاه العام عند انتقاد دون الوقوف عند تصريح مفرد يصدره في هذه المناسبة أو تلك ثم يتراجع عنه في نقده التطبيقي ، وهناك أمثلة أخرى على رجوع الناقد - صراحة - عن بعض أقواله ، أو تصحيحه بالرأى ونقيضه ، وهو ما يؤكد عدم دقة الاعتماد على النصوص المفردة في فهم النقد العربي .

وسوف نوضح في فرصة خسري ما وراء تصريح ابن قتيبة - الذي جلب عليه تهمة - الرجعية - في حدود ظروفه التاريخية وحسبنا أن يؤكد أنه في مثل ظروف النقد العربي لا يكون أمام الباحث إلا أن يكرر النظر في الصورة مرات ومرات محاولا أن يتبين فيها بعض المخطوط التي يمكن أن يكون لها حظ من الوضوح والاتصال ، وهو ما ينبغي على الصورة شيئا من النطق ويكتسبها صفة الاستمرار ويجنبها صفة التناقض ، ويكون جل اعتماده هنا على الاتجاه العام في حركة النقد أكثر من اعتماده على النصوص الجزئية ، وإن كان لا يهمل هذه النصوص ، وإنما ينظر إليها من خلال الإطار العام الذي يطبع حركة النقد في عمومها بحيث يصبح هذا الاتجاه هو الذي يحكم على دقة النصوص - رغم أنه يقوم على أساسها - وليس العكس ، أي أن النصوص الجزئية لا تحكم نظرنا على الاتجاه انحصاراً إلا بمقدار ما تتفق مع هذا الاتجاه .

ولا نغنيها نسميه الاتجاه العام نظرة سابقة ننتخب النصوص لتأييدها ، ويرفض ما يعارضها تحت دعوى عدم توافقها مع هذا الاتجاه ، ولكننا نعني به نوعاً من الاستقرار القائم على النظرة الشاملة التي قد تغطي بعض الفتوات التي لا تتوافق مع اتجاه سير حركة النقد ، لا عن عمد لإهمال ما نسميه بالفتوات ، ولكن لأن هذا الإهمال والتخطي إنما يعتمد على انصدام أثر هذه النصوص ، وبالتالي لا يتبقى الوقوف عندها ما دامت عذبة التأثير . ولا يمكن الحكم عليها بعدم التأثير ما لم ينظر إليها في ضوء غيرها من النصوص ، وفي ضوء ملازمة هذه النصوص واتفاقها مع النتائج ، بحيث تبدو النصوص المهمة غير ذات موضوع ، وهو ما يقوم سبباً مشروعا لعدم الوقوف عندها .

هذا عن وجوب مراعاة الاتجاه العام المؤثر في حركة النقد والتفرقة بينه وبين النصوص المفردة كشرط لقراءة النقد العربي قراءة صحيحة .. وهناك شرط آخر هو وجوب التخلص من الأفكار المسقة عن هذا النقد ، ولقد كان الإخلال بهذا الشرط - مثل سابقه -

رجاله . إذ أن مجرد الوقوف عند النصوص - خاصة إذا كانت قليلة وغير قاطعة - لا يكفي ، حيث توجد - من ناحية أخسرى - نصوص تنقضها ، وهو ما يمثل إحدى المشاكل التي لا يستطيع تقديم الحلول لها القبول بفكرة - التحصن ، حيث تصبح أمام نصوص متضاربة . وهذا مثال لعدم إمكان الاعتماد على النصوص المفردة :

لقد نقل الدارسون المعاصرون جميعاً - تقريباً - الفقرة التي تضمنتها مقدمة « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، والتي يرى فيها أن لا يخرج متأخر الشعراء عن مذهب المتقدمين في افتتاح القصيدة - وراح الجميع تقريباً يتهمون ذلك الناقد بالرجعية والجمود ، ودليلهم الوحيد هذه الفقرة ، على أننا ننظر بعد ذلك في كتاب الرجل فلا نرى أثراً للأخذ بما أعلنه في مقدمته ، وهذا ما يؤكد استعراض ترجماته لبعض الشعراء المحدثين ممن عرفوا بسمات تجديدية خاصة . من أولئك المتأخرين بشار الذي اشتهر بأنه زعيم المحدثين وبأنه سلك طريقاً مخالفاً للرائل ، ومسلم الذي يعد من الرواد المباشرين لمذهب أبي تمام ، ومنهم أيضاً أبو نواس .

ولقد خالف بشار ما نص عليه ابن قتيبة من ضرورة الرحلة على الأبل ونظم القصيدة المخفة عليها ، وكذلك ضرورة الإلمام بالقول في مقدمة القصيدة المدحية ، فترك كل وسائل الرحلة على البر ورحل إلى المهدي في سقينة وصفها ووصف الرحلة عليها ، كما أعلن الانعاش عن انزول في بعض مقدمات قصائده . و « وقع » مسلم ابن الوليد في كثير من المخالفات للنهج الذي نص عليه ابن قتيبة سواء باهمال الحديث عن الاطلاع والانصراف إلى الحديث عن حياته الألاهية في مقدماته ، أو بالرحلة على سفينة كما فعل بشار . ومع هذا لا نجد في حديث ابن قتيبة عن بشار إشارة إلى هذا الخروج عما قرره الناقد ، وإنما يلتفتنا عنده وصفه بشار بأنه من المطبوعين ، وأنه من أشعر المحدثين ، وكذلك اهتمامه بتسجيل ما سبق إليه من معان كما يلتفتنا في حديثه عن مسلم وصفه بأنه « أول من ألطف في المعاني ورتق القول » دون أن يشير إلى شيء من توجهه على المتعارف - أو ما اعتبره كذلك - في مقدمة القصيدة . وكان ذلك نفسه هو موقفه مع أبي نواس رغم ما حُرف عن دعوته إلى تغيير مقدمة القصيدة ، تلك الدعوة التي تبدو نقيضاً لدعوة ابن قتيبة على طول الخط ، وفيما عدا بعض الملاحظات الجزئية البسيطة لا نسمع في حديث ابن قتيبة

عاملا على وقوع الدارسين المعاصرين في كثير من الأخطاء ، بل لقد عمل على إخفاء الحقيقة التي كانت تكشف عن نفسها - أحيانا - لبعض هؤلاء الدارسين .

وعلى سبيل المثال فإن سيطرة الفكرة الثقاللة وتعصب النقد القديم ضد شعر المحدثين على بعض الدارسين جعلتهم يفهمون بعض النصوص على أساسها دون أن يكون لهذه النصوص صلة بالقضية ، والأفاى تعصب بحمله وصف أبي عمرو للإسلاميين بأنهم « محسدون » ، وأى تعصب بحمله قول أسحاق - وهو الشاسع المحدث - لأبي تمام « انك تتكى على نفسك » ، ثم أى تعصب ضد شعر المحدثين - من الوجهة الفنية - بحمله عدم استشهاد المفويين في ميدان النحر واللغة بشعر المتأخرين ؟ ولقد وصلت سيطرة هذه الفكرة عند البعض إلى حد حملهم على تتر النصوص والوقوف بها عند النقطة التي تكفل له تأييد فكرته .. وهذا ما فعله الدكتور هدارة في أغفاله لبقية الخبر الروى عن تعصب أبي رياش القيسي ضد المحدثين خاصة البحترى وأبا تمام ، هذه البقية التي تقول ان أبا رياش سمع شعر البحترى وأعجب به وعرف صاحبه ورجع عن الخط منه بعد ذلك . بل لقد وصل الأمر بالبعض إلى حد تجاهل دلالة النص نهائيا واعتبار هذه الدلالة من قبيل الخشخشة وهذا ما نلحظه في وقوف طه إبراهيم أمام النص الأصمى في تفضيله لبشار على مروان مكثيا بالاستغراب والتعجب ، لأن الأصمى لغوى ، واللغويون جميعا - فيما يقول - كانوا يتمصون للقراءة على المحدثين ، وإن هم على طريقته القديمة ، والأصمى نفسه - في رأيه - من الذين يمتد بهم العصبية في ذلك . ورغم وضوح النص ومجيئه قاطعا في الدلالة على تفضيل واحد من رواد الجدي على واحد من المتسكين بالأسلوب القديم ، إلا أن سيطرة فكرة تعصب القويين للقديم جعلت الدارس يتغافل عن المدلول الحقيقي للنص مكتفيا بإظهار تعجبه ، وفي هذا التعجب نفسه تكمن المشكلة التي تتمثل في التناقض بين ما أشيع عن ذلك الفريق من النقاد من معاداة شعر المحدثين وبين نصوص من النوع الذي وقف أمامه طه إبراهيم ، وكذلك بين ما أشيع عنهم من الحضي على اتباع القديم وبين ما هو معروف من مهاجمتهم لأدنى صور هذا اتباع ، وهذا ما دفع البعض إلى القول بأن النقد العربي الخالص قد وضغ الشعراء والنقاد جميعا في « مأزق » ، وذلك بسبب إلزامه للمحدث بمجاراة القدماء في كل شيء - كما هو الشائع - ومقاومته في نفس الوقت لكل صور التوافق مع القدماء في المعاي

والأساليب مما قد يقع انشمار المحدث فيه أحيانا .

وهكذا تقف الفكرة المسبقة ، وانخاضة في نفس الوقت ، حائلا دون تبين الحقيقة ، بل ودون تقبلها عند انكشافها ، وعاملا أيضا على تصور الموقف على غير حقيقته .

ومن الشروط المطلوبة لقراءة النقد العربي قراءة صحيحة الفهم التاريخي للنصوص ، أعني فهمها في إطار عصرها بما يوضح حقيقة المراد منها ، وقد ساهم الإخلال بهذا الشرط أيضا في فهم بعض النصوص على أنها تعنى الغض من شعر المحدثين ، وهناك نصاب بالذات اسمه فهمهما وهما : النص المنسوب إلى أبي عمرو في وصفه لشعر المحدثين بالتفاوت ، وهو ما عناه بقوله « ليس النمط واحدا » . والنص المنسوب إلى ابن الأعرابي في وصف شعر المحدثين بسرعة زوال الأثر ، وتشبيهه له بالريحان الذي يشم يوما ثم يبدو ليرى به ، على حين أن أشعار القدماء تشبه المسك الذي يزداد طيبا بتحريكه .

ومن الواجب النظر إلى هاتين الصفتين في إطار العصر الذي صولتا فيه ، ولم تكن صفة تفاوت الشعر بين الجودة والرداءة ، أو الجلالة واللبونة صفة خطيرة في نظر أولئك النقاد الذين صكبت عليهم ، يؤيد هذا اجتماعهم على اتصاف شعر النابغة الجعدي بهذه الأنفة ، وقد عبروا عن ذلك بقولهم عنه أنه ( صاحب خلقان ، عنده مطرف بالق وخلق بنهم ) . هذا ما حكاه الأصمى عن بعضهم ، وقد عزاه مرة أخرى إلى الفرزدق ، ورواه مرة ثالثة عن أبي عمرو عن الفرزدق ، ويشرح الأصمى معنى ذلك الحكم فيبينما كان النابغة ( في كلام أسهل من الزلال وأشد من الصخر ، إذ لأن فذهب ) وهم يتفلقون عن محمد بن سلام قوله ( كن النابغة مختلف الشعر ) ويذكر ابن سلام أن الأصمى كان يعجب من النابغة بهذه الصفة ( ويمدحها بها وينسبها إلى قلة التكلف فيقول : عنده خمار يواف ومطرف بالاف ) . ويقول ابن قتيبة : أراد العلماء بهذا ( أن في شعره تفاوتا ، فبعضه جد ميرز وبعضه رديء ساقط ) . وقد وصف الأصمى شعر أبي الصنابية بأنه ( كساحة المولد يقع فيها الخرف والنوى والذهب ) وقد قسرت هذه الصفة بأنها تعنى عدم التكلف ، وهو ما كان يجب الأصمى .

وإذا كانت هذه الصفة لم تتسبب في رفض شعر النابغة ، وإذا كانت محلا للتقدير عند رجل كالأصمى الذي جعلها من صفات أشعر المطبوع ، فإن بإمكاننا القول - من زاوية تاريخية - أن إطلاقا على أشعار المحدثين لم يكن يعنى رفض تلك الأشعار جملة أو التعصب ضدها .

القدم في ذاته ، والتي تصف هذا الشاعر أو ذلك بانتقون والامتيان لولا تأخير زمانه ، كالذي سمعناه من أبي عمرو خاصا بالأخطيل ومن الأصمعي خاصا بأبن حرمة ومن ابن الأصرابي خاصا بالتقديم عموما . فمثل هذه العبارات يمكن فهمها من زاوية معينة على أساس الرغبة في إسباغ بعض الشعر على الشعر القديم الذي تنبئ المكانة العملية - وبالتالي المكانة الاجتماعية للرواية على أساس ما يحفظ منه .

يبقى نوع آخر من النصوص التي تشير إلى رفض أشعار المحدثين في مجال معين هو مجال الاستشهاد اللغوي والنحوي ، يمثلها ما رواه الأصمعي من عدم احتجاج أبي عمرو بأشعار الإسلاميين ، كما تمثلها صفة « خاتم الشعراء » التي كانت تتردد على السنة اللغويين والنحاة مشيرة إلى توقف الاحتجاج في هذا الميدان عند أجيال معينة . ومع وضوح القصد تماما في مثل هذه العبارات إلا أن الدارسين المحدثين قد خلطوا بين استبعاد الشعر في الميدان المشار إليه وبين رفضه لاعتبارات فنية ، وفسروا ما تحمله هذه النصوص على أنه من قبيل انتعاصب .

وأما أوقمهم في هذا الخطأ عدم تبيينهم للهمة المردوجة التي كان على أوائل النقاد الاضطلاع بها من ناحية ، وعدم تبين مقتضيات ما عرفت بحركة التنقية اللغوية من ناحية أخرى ، ذلك أن النقاد الذين اضطلعوا بمهمة تقويم الشعر وتوجيهه في تلك الفترة كانوا يقومون بمهمة ذات وجهين ، لقد كان عليهم انقياد بدور النقاد في الوقت الذي يباشرون فيه مهام حرك التنقية اللغوية ، والتي كانت تنظر إلى نماذجهم نظرة تختلف عن نظرة النقاد العاديين المتكفل بمهمة التحليل والتقييم .. الخ .

لقد كان العامل الحاسم في اختيار الشعر أبان جمیع التراث ، صلاحيته للفرض اللغوي يختار من أجله ، ولقد تنوعت الأغراض في اختيار الشعر ، لكن غلب عليها في العصر الأول - حوالا أواخر القرن الأول وأوائل الثاني - تلك الحركة التي تزعمت ما يسميه « يوهان فلك » بمبدأ « تنقية اللغة العربية » الذي حمل راية المحافظ على خلوص اللغة . وأيضا كانت الدوافع إلى تلك التنقية فإن الذي لا شك فيه أن تلك الحركة أرادت أن تضع الصورة المثالية للغة العربية علم أحسن الوجوه الممكنة ، وذلك عن طريق جمع نماذجها الممتازة وتحليلها وشرحها واستخلاص القواعد منها . ونظر زعماء تلك الحركة فراو العرب ، وهم الذين كان في الإمكان جمع النماذج من كلامهم ، قد انتشروا في سائر الأقطار المفتوحة ، كما رأوا أن أبناء تلك الشعوب

والوصف بالروعة في الظاهر ، والآخر الوقت يحدنه الشعر ثم لا يلبث أن يتلاشى ، وهذا الوصف قديم هو الآخر ، وقد عرف به شعر واحد ممن قبل شعرهم ، وأعني ذا الرمة . فيحكى أبو عبيدة عن جرير وصفه لشعر ذي الرمة بأنه ( تقطع عروس وأبعاد طلاء ) ويذكر محمد بن سلام عن أبي عمرو بن العلاء أنه كان يقول ( إنما شعر ذي الرمة نقط عروس فضحل عن قليل ، وأبعاد طلاء لها مشم في أول شمسها ثم تعود إلى أرواح البعر ) ويشرح الأصمعي معنى هذا القول بأن ( شعر ذي الرمة حسلو أول ما تسمعه ، فلذا كثر انتشاده ضعف ، ولم يكن له حسن ) وهذا هو مضمون التقيد الذي وجهه ابن الأعرابي إلى شعر المحدثين ، أعني الوصف بسمية زوال الأثر الذي يحدنه الشعر . وإذا لم تكن تلك الصفة من الخطورة - في نظرهم - بالدرجة التي يسقط معها شاعر كثر الرمة فمن الطبيعي أيضا أن لا يفهم منها أنها تعني الرفض لشعر المحدثين .

ومما يجب أن يفهم في ضوء الأطار التاريخي تلك النصوص التي تشير إلى رفض أولئك النقاد رواية شعر المحدثين ، ومع قلة هذه النصوص ، ومع انصبابها على رواية الشعر برفض الاستشهاد به تحويلا ولغويا ، وهو القرض الذي لم يكن شعر المحدثين صالحا له ، ومع ما نؤكد أن عدم تمسك الرواة فعلياً بالاقلاع عن رواية أشعار المحدثين فإن طبيعة مهمة الرواة تجعل من عدم روايتهم لأشعار معاصريهم - أن صبح ذلك - مسألة أبعد مما تكون من التعصب والأزدراء لتلك الأشعار . إذ كان من المفروض في الرواية أن يقدم من الأشعار ما ليس في أيدي الناس ، وبالتالي لم يكن يستشعر كبير فضل في حفظ شعر المحدثين ، لأنه متداول موجود في أيدي الناس . وهذا ما يوضحه موقف المبرد من البحرى .

وقد أبدى بعض الدارسين دهشته من خلو كتاب « الكمال » للمبرد من شعر البحرى مع ما كان بينهما من صداقة ، في الوقت الذي أورد فيه المبرد كثيرا من أشعار أبي تمام في هذا الكتاب . ونستطيع الظفر بالإجابة على لسان المبرد نفسه ، فقد ذكر أبو الحسن الأفشى أنه سمع المبرد يقول : ( ما رأيت أشعر من هذا الرجل - يعني البحرى - لولا أنه ينشدني كما ينشدكم لمأت كتبني من أمالي شعره ) .

ولا شك أن مثل هذه النزعة من الإحساس بعدم قيمة الرواية لأشعار المعاصرين ، كانت وراء اقلاع الرواة من أملاء رواية شعر الشعراء من أبناء جيلهم ، كما كانت - إلى جانب عوامل أخرى - وراء بعض العبارات التي تعلل من شأن

الأعجمية قد انتشروا في المدن الإسلامية والعربية، وحدث بين لغات الفريقين ما يحدث عادة عند التقاء اللغات المختلفة من التأثير والتأثر، بحيث لم تعد العربية في نقاء اللغة التي يتكلمها أولئك الذين ظلوا في البادية المبعدة بمعزل عن احتمالات التعرض للمؤثرات الأجنبية .  
من هنا حكم اختيارهم لنماذجهم اعتباراً هاماً :

**الأول :** اعتبار مكاني ، وهو البعد عن كل احتمالات الاختلاط بالأجناس غير العربية .

**الثاني :** اعتبار تقامي خاص ، ويقصد به عدم التعرض لأي مؤثرات ثقافية أجنبية .  
ولم يكن أي من هذين الاعتبارين مقصوداً لدأته ، وإنما من حيث ما يترتب على الاختلال به من آثار تسيء إلى نقاء اللغة بما يجعلها غريبة صالحة للاستشهاد في هذا الميدان بالذات .

من هنا كانت ميزة الشعر القديم هي نظرم - بصرف النظر عن المستوى الفني - في توافر شرط النقاء اللغوي في ذلك الشعر ، أو - بالأحرى - في شعر قبائل يعينها نتيجة لتحقيق الشراطين السابقين ، ومن هنا استبعدت من مجال الاستشهاد أشعار القبائل التي كانت تعيش في أطراف الجزيرة حتى في الفترة الجاهلية ، حيث وجد احتمال التعرض للمؤثرات غير العربية .

كما نصوا من بين من استبعدوهم على خمسة شعراء ثلاثة من الجاهليين واثنان من الإسلاميين ، وهم أبو ذؤاد اليباضي ، وعدي بن زيد ، وأمية ابن أبي الصلت ، والكيميت بن زيد ، والطرماح بن حكيم . وقد فصلوا أسباب استبعادهم وهي كلها مما يدخل تحت الاختلال بالاعتبارين السابقين .

ولقد كان ذلك المسلك طبيعياً ولا يحمل أي سمة من سمات التعصب - كما يحاول «فكة» أن ينعت تلك الحركة - فقد طُلِى القائلون بها على الوفاء لمبادئهم وهدفهم ، وكان هدفهم - كما ذكرت - وضع صورة العربية كالتي ما تكون وقد أجمعوا على أن مصادرهم إنما هي الكلام الموثوق بقصاحته ( فمثل كلام الله تعالى .. وكلام نبيه .. وكلام العرب قبل بعثته وفي زمنه وبعده إلى أن فسدت الألسنة بكثرة المولدين .. فهذه ثلاثة أنواع لا بد فيها من التثبت ) .

من هنا لم يستشهدوا بكل الأحاديث المروية عن الرسول إلا ما ثبتت منها أنه قاله على اللفظ المروي ( أما القرآن فكل ما ورد أنه قرئ به جاز الاحتجاج به في العربية ) . وكان طبيعياً ألا يستثنى كلام العرب ، وهو المصدر الثالث والأهم عند اللغويين - لأنهم احتجوا به على صحة الفاظ القرآن نفسه - من القاعدة ذاتها ، فرأوا الامتناع عن الاحتجاج بكل ما يحتمل فيه وجود شيء من الفساد أو

الاختلاط ، ولم يكن عنصر الزمن هو الفاصل في ذلك وإنما الشرطان المتقدمان الذنر ، فلما فقد هذان الشرطان في أشعار بعض الجاهليين والإسلاميين رفضوا الاحتجاج بأشعارهم ، وعندما فشا الاختلاط وانتشر اللحن ، وأصبحت العربية تؤخذ تعلماً واكتساباً لا سلبية وفطرة ، وعصار ذلك هو الشائع بين معظم الشعراء ، وضبح اللغويون لأنفسهم حداً زمنياً يتوقفون عنده عن الاحتجاج بأشعار المتأخرين عنه ، ولم يكن الحد الزمني يحمل دلالة زمنية بالمعنى المفهوم للتمييز بين قديم ومحدث ، وإنما كان يحمل في حقيقته الأمر دلالة مكانية وحضارية معينة بحيث أصبح التهاون في شرط العنصر الزمني تهاوناً في شرط النقاء اللغوي الذي تطلّبونه . وذلك دون أن يلتفتوا في هذا المجال إلى المستوى الفني للشعر ، ودون أن يدعوا - نصاً أو إشارة - إلى أن من رفضوا الاحتجاج بأشعارهم كانوا أدنى في درجة الشاعرية ممن قبلوا الاحتجاج بهم .

ومما هو جدير بالذكر أن حركة التنقيص اللغوي لم تتم وزناً باعتبارات الجنس في ذاته ، في اختيار شواهدهم ، وكثيرون أولئك الشعراء الذين كانوا من أبناء الأماة أو من أصول أعجمية صرفة ، ومع ذلك قبلوا في مجال الاحتجاج اللغوي . **وإن سبيل المثال :** عبد بنى المسحاس وزبارة الأعجم وأبو دلامة وأبو عطاء السندي .

وقد استشهد سيبويه بشعر سحيم عبد بنى المسحاس ، واستشهد كذلك بشعر ابن ميادة ذلك الذي كان يذهب إلى أنه من أم قارسية .  
ومما هو قاطع في الدلالة على أن مسألة الرفض لم تكن تتخطى ميدان الاستشهاد في النحو واللفظ أن الشعراء الذين استبعدت أشعارهم في هذا المجال ، كانوا يتمتعون على المستوى الفني بكل سمات التقدير والإعجاب لكن ما حدث هو أن الدارسين في العصر الحديث نظروا إلى النصوص التي تشير إلى رفض الاحتجاج في ميدان اللغة والنحو ، بأشعار المحدثين فتصوروا أن ذلك تعصب ضد الشعر المحدث بغض منه ، وتابع هذا خطهم بين روح المحافظة في هذا الميدان وبين كراهية التجديد والإبداع في كل النواحي . ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في حديث « بروكلمان » عن الأصمعي ، يقول : ( ويؤكد ابن جني في « الخصائص » تعظيم الأصمعي للسنة والرواية ، وكراهيته للبدعة والرأي ، ومن ثم كان يكره اختراع المعاني والعبارة بالمعروض ، « والواقع أن فهم بروكلمان لعبارة ابن جني في هذا الصدد ، واستنتاجه منها كراهية الأصمعي للاختراع في

المعاني بمثل ذروة المشكلة التي وقع فيها اندارسون المحدثون حين خلطوا بين منع الاستشهاد في اللغة والنحو بشعر المحدثين وبين التعصب ، كما خلطوا بين نزعة المحافظة في اللغة وبين مقاومة - أو كراهية - أجديد بصفة عامة ، ويمثل فهم بروكلمان عبارة ابن جنى خلطاً من النوع الثاني .

أما الخلط بين عدم الاحتجاج بالشعر المحدث وبين التعصب ضده للقديم من الوجهة اغنية فنجد مثلاً له عند نكلسن وطه إبراهيم وأحمد أمين ومحمد مندور وشوقي ضيف وجرونيادوم وغيرهم :

فعلی اثرغم من تنبيه نكلسن الى وجسود اعتبارات لغوية وراء تنويهه بالشعر القديم ، الا أنه ظل على القول باعتقاد أو ثل النقاد المسلمين يتفوق الشعر الجاهلي ، ووصلوه الى درجة من الكمال لا يطعم في مجازاتها شاعر محدث . وتابع طه إبراهيم نفس النظرة حين قرر استناد « تعصب » اللغويين لتقديمه الى اسباب لغوية لا فنية ، لكننا لا نلبث أن نراه يربط على تعصب اللغويين للشعر القديم - لكانته للفصحوية - ازدهارهم للشعر المحدث وتجاهلهم له . وخطب احمد أمين بين ما قرره اللغويون من اعتبار الشعر القديم هو المادة انصاحية - لغوية - في تفسير القرآن وشرح مفرداته ، وبين انهيار « ادعاء » القديم ، وهو « الانتصار » الذي تم بعد الاستشهاد باللغوي والنحوي . وقد اعترف محمد مندور بأن اللغويين والنحاة لم يكن يشغلهم في جمع شواهدهم جسام الشعر بقدر ما كانت تشغلهم صلاحيته لتشاهد النحوي واللغوي ، وهذا تفكير منطقي لا يلبث أن يخرج عليه حين يربط بين الانتصار للقديم في ذلك المجال وبين ما تصوره من جرى الشعراء وراء محاكاة الشعر القديم مجازةً للغويين وأرضاء لهم .

وقد تنبه شكري عياد أيضاً الى عدم صلاحية اشعر المحدث للاستشهاد باللغوي والنحوي - في نظر أولئك النقاد - وعلى بذلك عدم روية ابن سلام « في طبقات الشعراء » لشعر المحدثين . الا أنه لا يلبث أن يصور سلوك ابن سلام في هذه الناحية على أنه تعصب للشعر القديم - الذي رواه - ضد شعر المحدثين - الذي أغفل روايته - وهذا ما يمكن فهمه من وصله لابن قتيبة « بالتسامح » برواية شعر المحدثين ، ولا يستقيم وصف ابن قتيبة بالتسامح إلا مع وصف غيره بالتعصب . وفي نفس التطبيق ذهب الدكتور شوقي ضيف الذي ربط بين منح اللغويين الاستشهاد بشعر المحدثين وبين اهدار شاعرية

أولئك المحدثين وانكار كل فضل لهم - كذلك صرح جرونيادوم بأن علم النفا كان بمثابة العاهل المحافظ في الأدب وإن اخلق على الوضع الناجم من ثلاثي الصلة ما بين أهل المدينة وثقة البدو الفصحى شجع على المضي في الاتجاه التقليدي ، هذا مع أنه تنبه في مواضع أخرى الى الوظيفة اللغوية لتلك الفريق من النقاد كالأصمعي .

هكذا تحت سيطرة فكرة التعصب من جانب أوائل النقاد للقديم ، وما نتج عنها من تصور جرى الشعراء وراء ذلك القديم ، تحول مسألة استمداد الشواهد اللغوية والنحوية من الشعر القديم إلى تعصب لذلك اشعر ، ثم يتحول ذلك التعصب إلى اهدار لشعر المحدثين ، وتكون النتيجة هي الجري وراء القديم .

ونظرة واحدة الى موقف نفس المجموعة من النقاد اللغويين - على المستوى الفني - من اشعر من رفضوهم لغوياً ونحواً ، سواء من انجاليين أو الاسلاميين أو المحدثين ، توضع - كما سبق أن ذكرنا - أن مسألة التعصب كانت بعيدة عن أذهان أولئك النقاد ، حتى بالنسبة لمن عرفوا من بين الشعراء المحدثين بمخالفة ما كان عليه العلماء .

وهكذا على ضوء مقتضيات القراءة الصحيحة للنقد العربي القديم نستطيع أن نتبين أن مجموعة الرواة واللغويين والنحاة ممن تطلق عليهم متقدمي النقاد لم يكونوا بالصورة التي رسمتهم بها الدراسات الحديثة من التعصب للقديم ضد الحديث . وحيث يوجد ما يشير إلى شيء من هذا القبول يكون باستطاعتنا - على ضوء اقراء الصحيحة - أن نتبين الاسباب الحقيقية وراء ما يبدو أنه تعصب ، والذي لم يكن له في الحقيقة وجود ، وإنما قاد الى القول به الوقوف عند النصوص الجزئية المبثورة ، والانقياد الى الأفكار المسبقة ، وعدم الوقوف بالنصوص عند أطرافها التاريخية ، وبناء المقدمات على النتائج لا العكس .

هذا عن موقف قدامى النقاد من شعر

المحدثين في ضوء قراءة جديدة للنقد العربي . ماذا كان موقف النقد العربي من حركات التجديد في الشعر ، وهل صحيح أن تلك الحركات لقيت مقاومة النقاد من ذوي اشقانة العربية الفاضلة ، وأنها لم تجد القبول إلا عند اصحاب الثقافات الأجنبية ، وهل كان أولئك الذين سمعهم الدراسة الحديثة « انصار القديم » انصاراً للقديم حقاً ، وبالحل هل كان من سموا « بانصار الجديد » انصاراً للجديد ، وما هو الجديد الذي كان ينور الكلام حوله ؟ هذا ما أرجو أن أعرض له فيما بعد .

# أصداء العصر

قال حكيم العصر :

هذا العصر ..

عصر الأحزان المتهورة بين ظلال الشك

عصر الآمال المطوية بين غضون الموت

عصر الرغبات الزائلة الألوان

عصر فيه الإنسان

يقهره .. يستغله الإنسان

اذ ما عاد الإنسان هو الإنسان •

\*\*\*

قال حكيم العصر :

أناث الإنسان بلا أصدا

ان نجت صرخة مكلوم تعقبها ضحكة ماجن

ما جنوى تلك الصرخة ؟

ان تتكلم ترتد الأسماك بلا وعي

ما جنوى تلك الكلمات ؟

ان تبصر وضع الناس على عينيك لعمامة • •

ما جنوى النور ؟

ان الله صديق يده نحو صديق بالخبر

بترت يده

ما جنوى ما ندعوه صداقه ؟

ما جنوى الخمر ؟

\*\*\*

قال حكيم العصر :

اسطورة هذا العصر

تروي عن غانية

لعبت بالكاس وبالنساء

رقصت بين توايت الموتى

سئمت كل العشاق

سقطت كل الأشواق

نالت بين جفون الشمس

عبست في وجه الضاحك

ضحكت في وجه العابس

وصمت كل الشرفاء

غنت في بشر الأحزان

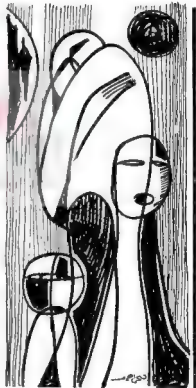
ضحكت من آلام الإنسان • •

قالت : ما جنوى تلك الآلام ؟

\*\*\*

قال حكيم العصر :

ذلك عصر اللا جنوى •



شعر: وفاء وجدى



# محمود أمين العالم

## يتحدث عن تجربته الفكرية

أجرى الحديث : نبيل فنج

يرتبط اسم محمود أمين العالم في الحركة الثقافية المصارفة بمجموعة من القيم الفكرية المتقدمة ، تشكل نظرية علمية جديدة في فهم الأدب ، كان لها تأثير قوي في جيل كامل من الكتاب الواقعيين ، ظهر في بداية الخمسينيات ، وقام ، في غضون التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، بتطوير الأدب العربي ، والارتطاح به إلى مستوى العصر .

تؤمن هذه النظرية بالدلالة الاجتماعية والسياسية للعمل الأدبي ، حتى يصبح عاملاً محركاً في الحياة ، مؤثراً في أحداثها ..

ولكن يتخطى هذا الهدف بشكول التأخذ بالشكل والصمود إلى صلب الرؤية المتكاملة للواقع ، لا الرؤية الجزئية ، والاستحصار التام بحركة التاريخ ، والوعي بفوائده الموضوعية .

لذلك يتجاوز هذا المنهج النقدي ، في تطبيقاته المتعددة ، حدود تفسير النص من الداخل ، بالوقوف عند عناصره الجمالية ، إلى تقييمه من الداخل والخارج ، بتعليل مصادر التجربة ، وإبراز معانيها الإيجابية والسلبية ، وتوجيه الفنانين التشكيليين ، حتى يتخطوا مواقفهم الصحيحة الملهمة .

وهذه الأبعاد الجديدة تلقى على الأدباء مسؤولية المشاركة الفعلية في بناء الحياة ، وإثبات الدور الذي نلزمه عليهم ظروفنا الوطنية والقومية - ولأننا نقاتلهم برسالتهم .

وقد أثارت دراسات محمود أمين العالم للثقافة المصرية ، في ميادين الآداب والعلوم ، الفلسفة .. الخ ، التي تتحرك داخل إطار إيمانه العظيم بالحرية والوحدة والاشتراكية ، مجموعة من المعارك والمناقشات استمر لها عدد من الكتاب والمفكرين ، وارتفعت أصوات كاتباتنا ، ترفض معظم الكتابات الملهمة الترابطة ، التي أمكن لمحمود أمين العالم أن يؤكد لها في حياتنا الثقافية ، ودعم بها اتجاهه النقدي المنظم .

وهو شخصية متعددة الجوانب ، تساهم بالكلمة والعمل في كل مجال من مجالات المعرفة ، وتنافع عن وجهة نظرهما بوضوح وحسم . ذلك أنها تتكلم من تصور أساسي واحد ، وتنطوي على جوهر واحد ، وتنتج إلى هدف واحد ، هو تلبية احتياجات الجماهير الروحية وللادوية .

ونعد تجربته التفسيرية المتفهمة ، التي بدأها بلها منذ ربع قرن ، إضافة هامة إلى تراثنا الحديث ، تبني بصفتها الرؤية ، وبساطة التعبير ، والإيضاحات الفنية على نحو ما تنبئ في ديوانه . الغنية الإنسان - ( كتاب الجمهورية ، العدد ١٥ ، إبريل ١٩٧٠ ) .

وفي هذا الحوار نعرض على معالم فكره النقدي والتطبيقي .



أما الأمر الثالث ، فهو امتلاء بيتنا بالكتب ، كتب أبي ، وكتب أشقائي ، واتجاهي المبكر للكتبخانة « دار الكتب » التي كانت - وما زالت - في ميدان باب الحلق سابقا ، على مقربة من بيتنا في الدرب الأحمر . ومن أجل ذكرياتي ، كتب كنت أستعيرها للقراءة من الكتبخانة ، متوحصا من عنوانها موضوعا معيناً مألوفاً ، فلاكتشف موضوعاً آخر جديداً تماماً علي . هكذا اكتشفت - فيما أذكر - داروين في كتاب استعيرته كان عنوانه الحب في الطبيعة .

أما الأمر الرابع ، فهو لقائي مع الأستاذ كامل كيلاني في هذه المرحلة المبكرة من طفولتي كذلك عن طريق شقيقي الأكبر شوقي . كنت أحرص محسباً الأدبية مع شقيقي في شارع حسن الأكبر ، والتقي بكبار كتابنا وانصت إلى مناقشاتهم ، وكنت ألتهم كل ما يصدره كامل كيلاني ، الذي كان يتخذ مني نموذجاً أمام زالريه لحسن تفهم كتبه وحسن قراءتها .

أما الأمر الخامس فهو حصولي في منتصف الدواسة الابتدائية على جائزة لتفوقي ، وكانت الجائزة كتاب رحلة محمد حسين في الصحراء الغربية وكتاب ليعقوب معروف عن غرائب العلم أو أعاجيبه فيما أذكر . وما زال لهذين الكتابين ذكريات حلوة في نفسي .

هذه هي المصادر الأولى الأساسية لاصطدامي المبكر مع الكتاب وتعامل الحار منه .



## الوعي بالمجتمع والحياة

● متى بدأت ترى المجتمع والحياة ، وتبلور موقفك الفكري ؟

- صدقتي هذا سؤال كبير ، من الصعب أن يجيب عليه الإنسان في بضعة أسطر . ولكني أقول لك ببساطة وتركيز .. أن أزقة الدرب الأحمر ، وحي الأزهر ، وتلال الدراسة ، كانت على الأول الذي تعلمت منه الكثير . بين كتاب الشيخ السعدني في مدخل السكرية ، وكتاب الشيخ محمد بعد نهاية شارع الحيامية ، ومدرسة الرضوانية الأولية بالقرب من هذه المنطقة ، ثم مدرسة النحاسين الابتدائية في الجماليسه وبالقرب من ساحة بيت القاضي ، كانت حركتي العلمية الأولى . على أن حركة حياتي لم تخرج كذلك من هذه الحدود الجغرافية ، اللهم إلا

## التعامل مع الكتب

● في ظل أي ظروف أسرية وسياسية بدأت تتعامل مع الكتب ؟

- منذ طفولتي . وكانت هناك ملابسات متنوعة ، أخذت تفرض على هذا التعامل المباشر مع الكتاب . فاولاً كان هناك شقيقي أحمد وكان ضرباً وقد توفي منذ سنوات وكان يدرس في الأزهر ، وما أكثر ما كان يستعين بي منذ بدأت أتعلم الحرف في أن اقرأ له كتبه الهادسية ، ومراجعه العلمية ، لينقلها إلى طريقه « بديل » . وقد اتصلت بتعامل مع أعوص كتب التراث الديني القديم والحديث على هذا النحو حتى مطلع شبابه . وما ترال في نفسي كثير من بقايا هذه القراءات القديمة ، التي لم أكن أفهم معظمها ، ولكن فهمي لها كان ينمو ويتطور .

ثانياً كانت لي علاقة درامية مع كتاب صغير ، وأنا في الثامنة من عمري . كان العام عام ١٩٣٠ ، المظاهرات تملأ الشوارع بل تمتد إلى الحواري ، بل داخل بيوتنا وخاصة في الأحياء الشعبية ضد حكم صدقي باشا . وكنا نسكن في ذلك الوقت في حي الدرب الأحمر .

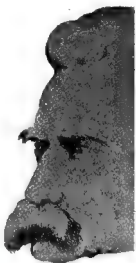
في هذا العام اعتقل شقيق آخر لي هو محمد شوقي أمين ، حقاً ، لقد قضى بضعة أيام في سجن قراييدان ، ولكنه خرج من هذا بكتيب صغير اسمه « مشاهدات صبيح » ، ولكن الكتاب سرعان ما صودر ، وكان هذا الكتاب بكل ما أحاطه من ملابسات قبل صدوره وبعد صدوره ، وبكل ما احتواه من تجارب ، نافذة أطللت منها على عوالم نادرة من المعرفة . وما يزال لكلمات هذا الكتاب - أسلوباً وتجربة - أنغام في نفسي حتى اليوم .

وعالم تجار الحشيش في حي الباطنية ، ثم عالم الفقر وعلم الاستقرار الذي أخذنا نعيشه ، سواء في حياتنا العائلية ، أو في الحى الذى نسنكه ، ثم عالم الدين لانتساب والدى الى الطريقة السنية ، وكلا عن امامها وشيخها الشيخ محمود خطاب السيكى ، وحضورى الجلسات الدينية للشيخ محمود خطاب ، واهتمامه الشخصى بى ، ومتابعته لدراستى فى المرحلة الابتدائية .. ثم اخيرا عالم سينما ايدىال وسينما رسميس بالذات ..

من هذه العناصر المتناقضة ، بدأت تصوراتى الأولى للمجتمع والحياة .. ومع عام ١٩٣٥ انتقلت الى المرحلة الثانوية لاشتراك ، فى مدرسة الاسماعيلية فى السيدة زينب ومدرسة الحلمية بالحلمية ، فى مظاهرات عام ٣٥ ، ٣٦ ، وفيها تعرفت على حوارى السيدة زينب والحوض المرسود ، وجنيشة ياميش والحلمية ، ودرب الجماميز ، ونحن نتحرك فى المظاهرات ونهرب من البوليس .. ومع توقيع معاهدة ٣٦ كنت مع قلة صغيرة فى مدرسة الحلمية الثانوية ، نرفضها ، فى مواجهة الأغلبية الساحقة من الطلبة والمدرسين ، فنضرب وتخرج من المدرسة ، ويقودنى ، أحد زملاى ، الى ما عرفت بعد قليل انه حزب الأحرار الدستوريين . ثم بدأت أيام البحث القريبة عن تنظيم وقيادة . أذكر اننى فى ذلك الوقت كنت مع بعض طلبة المدرسة والمدارس القريبة فى حي الحلمية جمعية سرية كان اسمها « المجد الفرعونى » ، لم ينعقد لها الا اجتماع واحد . ثم أخذت أدور بين الحزب الاشتراكي ، القمصان الخضراء ، حركة الشباب الجديدة فى الحزب الوطنى ، وأذكر اننى حضرت بعض اجتماعات الاخوان المسلمين فى الحلمية والعتبة . لم أكن أناقش كثيرا بل كنت أسأل وأأمل ، وأصوغ تصوراتى ..

لم أستقر على شيء فى ذلك الوقت ، ولكنى أذكر اننى مع عامى السادس عشر بدأت أكتب مذكرات بعنوان « بينى وبين نفسي » ، أعود اليها أحيانا فأجدها زاخرة بالحزن والتشاؤم وفقدان الطريق ، لكننى أجد فيها كذلك برنامجا تفصيليا لتحقيق المثل العليا فى العالم !

وفى العلم الأخير من دراستى الثانوية كان استاذ اللغة الفرنسية من التحسين للفيلسوف نيتشه ، وبدا استقراي الكامل فى الدراسات الفلسفية ، من ينبوع المثالية الالمانية ، كما بدأت أكتب القصة القصيرة والشعر ، وكانت كتاباتى فى هذه الفترة تحديا لكل شيء ، وبحشا حزينا عن يقين فكرى واجتماعى ..



نيتشه

انطلاقات فوق تلال الدراسة ، وقايتبلى ، أو انفتاحات محدودة تتجاوز بوابة المثوى الى ميدان العتبة لتدخل بى سينما أولبى ، أو سينما رسميس ، أو الى ميدان عابدين فتدخل بى سينما ايدىال ..

حتى مرحلة المراهقة ما كنت قد خرجت عن حدود هذا العالم الضيق العتيق العريق الا مصاحبا شقيقى أحمد الذى كان ينتسب الى الجمعية الشرعية التى كانت - وما تزال - تدعو للمذهب السنى ، وكان مسئوليته فيها أو يقوم كل جمعة بالقراءة خطبة الصلاة ودرس ما بعد الصلاة فى مساجد الجمعية فى مختلف أنحاء القاهرة ..

ولكنى فى الحقيقة لم أخرج فى تصوراتى وأحاسيسي عن عالم الدرب الأحمر .. وفى داخله كنت أصطدم بأشياء غنية .. كانت تحوم فى بيتنا منذ البداية قصة شقيقى الأكبر فتحى الذى لم أراه ، لأنه مات فى ثورة ١٩١٩ قدام الجامع الأزهر . وفى سن الثامنة اشتكرت فى مظاهرات البيوت والحوارى ضد حكم صدقي باشا عام ١٩٣٠ . وفى هذه السن حومت حول سجن قراييدان حيث كان يغيب شقيقى شوقى .. وحوالى هذه السن ، احتازت حياتنا العائلية أزمة حادة ، فقدنا فيها بيتنا الذى كنا نملكه فى حارة القرية وانتقلنا الى شقة صغيرة فى الكحكيين ، ثم أخرى فى درب الحروق ، فأخرى فى حيضان الموصل ، وتكشفت امامى عدة عوالم ، عالم العراك فى تلال الدراسة

ثم انتقلت الى الجامعة ، لكلية الآداب قسم الفلسفة ، طالبا بها وفي نفس الوقت كنت اعمل موظفا في ادارة التوريدات في وزارة التربية والتعليم ، ثم امينا لمخزن في مدرسة الاورمان ، ثم امينا لمخزن في كلية الآداب جامعة القاهرة . وطوال فترة دراستي الجامعية كان يستغرقني أمران : الدراسة الفلسفية ، والشعر ، وكانت تحركتني تصورات مثالية وميتافيزيقية خالصة ، ولكني كنت في صدام دائم مع كل ما كانت تصطرع به الجامعة في ذلك الوقت بين عام ٤١ - ٤٥ من قضايا فكرية ، ونضالات عملية .

كنت اعاني تمزقا غريبا بين تصوراتي المثالية الميتافيزيقية ، وبين مشاركتي في النضال العمل الوطني والاجتماعي . ولم يتطور موقفى الفكرى الذى يمتدحى حتى الآن ، ولم تتجانس مفاهيمى الفلسفية مع نفسى النضال العمل ، الا في السنوات الأولى من الخمسينات .



## الاشكال الأولى للتعبير

● ما هي الاشكال الادبية التى بدأت من خلالها تعبر بالكلمة ؟

— بدأت بكتابة القصة القصيرة . ولأذكر أول قصة كتبتها كانت عن استشهاده متناضل في ثورة ١٩١٩ ، ظل يسبك العلم حتى بعد أن سقط على الأرض صريحا . ومنها بدأت اكتب الشعر ، ثم بعض الحواريات من فصل واحد ، ولا أقول مسرحيات ، ولكن الشعر هو الذى أصبح أكثر الاشكال تعبيرا عن نفسى ، رغم أننى كتبت بعد فترة تخرجى من الجامعة ثلاث أرباع رواية اسمها « مواكب الذباب » لم أستكملها حتى الآن ، وكتبت بعد ذلك بعض المسرحيات ، التى فقد أغلبها ولم يبق منها الا مسرحية واحدة أتردد كثيرا فى نشرها ، فقد تحتاج الى كثير من التعديلات .

وأغلب شعري لم أنشره حتى الآن ، بل قد يكون من الصعب نشره أو نشر جانب كبير منه لجراته البالغة . أذكر مثلا ملحمة كبيرة باسم « رسالة الى النساء » تحكى تاريخ الإنسانية ، وأخرى لمي شكل قصة اسمها « نحو الأرض » بها أثر من آثار قراءاتى لـ « هكذا تكلم زرادشت » لنيتشة ، فضلا عن قصيدة طويلة أخرى باسم « أرض البشر » لم أتمكن الا من نشر الجزء الأول منها باسم « في المقهى » عام ٤٨ فيها أذكر أو بعد ذلك في مجلة « الأديب » .

كان الشعر في الحقيقة وسيلة للمعصرة والخلص الفكرى والنفسى ، وكان — وما يزال — يغلب عليه الطابع الفلسفى ، وأكاد أقول — من الناحية البنائية — انه كان دائما يتميز بالطابع الدرامى كذلك . وأذكر أننى بدأت فى الأربعينات مسرحية شعرية عن بروميثيوس ، ولكن لم أستكملها ولا أعرف أين هي الآن ، وأذكر أنها كانت غير مكفلة ، وغير بيتية ، شأنها فى ذلك شأن بعض اشعارى المبكرة فى هذه الفترة ، والتى ما تزال عندى مسودات منها لم تنشر ، وان كان يعرفها أقرب أصدقائى .

والى جانب الكتابة الأدبية ، كتبت نثرا تحليليا كانت بدايته مذكراتى التى أشرت اليها « بينى وبين نفسى » . وعندما أعود اليها أجد فيها كثيرا من الدراسات التحليلية ، أذكر منها على سبيل المثال مقالا بعنوان « تحليل الإرادة » . واعتقد أنه كان صدى عميقا لقراءاتى لكتاب « التلميد » لبوربورجيه ، الذى كان له أثر كبير فى مطلع شبابه .

وعندما أتمم كتابتى بعد مرحلة الشباب ، أتيت أبى أوامر أساسا الشعر ، والكتابة التحليلية سواء فى شكل نقد أدبى ، أم نقد فلسفى ، أو نقد اجتماعى سياسى ، وهي جميعا يمتزج فيها الشعر والفلسفة مع تطور مضامينها الفلسفية طبعاً .



## الميتافيزيقا والنضال الوطنى

● كيف اهتديت الى موقفك الفكرى والعمل الرأى ؟

— كانت رحلة طويلة فى الحقيقة ، كما ذكرت لك من قبل . كنت أنمق فى الجامعة بين تصوراتى الميتافيزيقية ، وبين ما أمارسه من واجبات النضال الوطنى والاجتماعى ضد الاحتلال البريطانى والرجعية والملكية عامة . كنت ما أزال مستغرق فى فلسفة نييتشه ، وبرجسون ، وكاانت ، بل كنت أحلم بعد تخرجى فى الجامعة أن أقيم صرح بناء فلسفى ميتافيزيقى فى مواجهة الفيزياء المعاصرة على غرار البناء الميتافيزيقى الذى أقامه كاانت فى مواجهة فلسفة نيوتن . وكنت أومن بالأهداف الاقتصادية والاجتماعية التى يستخلصها التحليل الماركسى للمجتمع ، وللحياة عامة ، بل أناضل من أجلها ، ولكنى أرفض بل أسخر

والأدبية نشاطاً آخر هو النشاط العمل الخالص  
.. التصال التطبيقي ، ولا أكاد أقصله عن بقية  
الأنشطة في حياتي .

ولكني أقول لك الحق ، انني أمارس بعض  
هذه الاهتمامات أو الأنشطة ، بنوع من الاحساس  
بالواجب أساساً ، ولكنني أمارس بعضها الآخر ،  
لا بهذا الاحساس بالواجب فحسب ، بل باحساس  
آخر بالمتعة . إن أسعد لحظات حياتي هي لحظة  
انقطاعي لبحث فلسفي أو لإبداع شعري أو أدبي  
عامة . ولكنني لا أحرص أبداً على اللحظات السعيدة  
ولا أبحث عنها ، إن أحساساً بالواجب هو الذي  
يحركني نحو هذا الاهتمام أو ذاك .

\*\*\*

## العلاقة بين الشكل والمضمون

● ما هي أهم المشاكل التي اعترضت تجربتك  
النقدية ؟ وما مدى توفيقك في حلها ؟

ـ مشكلة المشاكل ، وأعني بها طبيعة  
العلاقة بين شكل العمل الأدبي ومضمونه ،  
جماليته وفتيته من ناحية ، ووظيفته الاجتماعية  
والإنسانية من ناحية أخرى ، ذاتيته من ناحية ،  
وموضوعيته من ناحية أخرى .

في البداية ، وطوال مرحلتي المثالية المتأفريكية  
الأولى ، كان الشكل عندي هو الفن . وأذكر أنني  
عبرت عن هذا في مقال لي قديم عن الشعر نشرته  
مجلة « المتكلم » عام ١٩٤٧ فيما أذكر . ثم  
بدأت مع بداية الخمسينيات أتبين العلاقة الوظيفية  
المجدلية بين الشكل والمضمون ، وعبرت عن هذا  
في مقال بعنوان « بين الصياغة والمضمون » ،  
مشاركاً فيه مع صديقي الدكتور عبد العظيم أنيس  
رداً على مقال للدكتور طه حسين .



د. عبد العظيم أنيس

من الفلسفة الماركسية . بل أذكر أنني أخذت  
أعد بحثاً لنيل درجة الماجستير لأنبت فيه عن  
موضوعية العلم ، ولأقوض الأساس الموضوعي  
للعلم ، متأثراً في هذا بالفكر ادنجنون وجين  
جينز فضلاً عن بوانكاريه وبيرسون وماخ وغيرهم .  
ولم يغر هذا البحث التقيت بكتاب المادية والنقد  
التجريبي لفلاڤيير ايلتش لينين . ومن يومها  
تغير اتجاه فكري وتغير اتجاه حياتي ، وتحقق  
التجانس بين تصوراتي الفكرية ، ونضالي الوطني  
والاجتماعي ، على أساس من النظرية العلمية  
الثورية .

\*\*\*

## البحث عن الحقيقة

● يتراوح انتساجك الفكري بين الإبداع الفني  
والنقد العلمي والتأمل الفلسفي والمقال السياسي .  
وفي كل مجال تتنوع تجاربك بشسكل ملفت  
للنظر . فإين تلقى بين هذه الأفق المتعدة ؟

ـ أريد أن أعرف الحقيقة ، وإن أجل معرفتي  
سلاحاً من أجل انتصارها .. أنا أمارس هذه  
الاهتمامات جميعاً ، ولا أكاد أحس بتناقض بينها ،  
هي ليست تجارب متنوعة بل وسائل لتحقيق غاية  
واحدة . والفلسفة معرفة بالوجود ، وبشر الفلسفة  
لا يستطيع الإنسان مفكراً كان أو أدبياً أو مثاقلاً  
أو مجرد إنسان عادي أن يعيش حياته بكفائة  
وجدية . وبالفلسفة يطل الإنسان على كل تفاصيل  
الأنشطة الإنسانية المتنوعة بالمنهج الصحيح ،  
والرؤية الشاملة ، في غير جمود أو تعال .

والنقد الأدبي أو النقد التشكيلي هو بحث عن  
القيمة في التعبير الإنساني ، وهو في تاريخنا  
الاجتماعي المعاصر ، أبرز مظاهر حياتنا الفكرية  
عامة . تاريخ النقد الأدبي العربي المعاصر يكاد  
يكون تاريخاً للصراع الفكري في حياتنا  
الاجتماعية المعاصرة .

أما الشعر والفن والأدب عامة فهو خلق للقيمة  
الإنسانية في التعبير الإنساني .

أما الكتابة السياسية فهي انتصار للقيمة  
الإنسانية في الحياة الإنسانية .

بالفلسفة والنقد والفن والأدب والكتابة  
السياسية أرجو أن أكون مشاركاً في تفهم الحقيقة  
الإنسانية في وطني وفي العالم ، وفي الانتصار  
للحقيقة الإنسانية في وطني وفي العالم .

وأحب أن أضيف إلى هذه الأنشطة الفكرية

فى حركة الحياة ، وليس مجرد تعبير عنها  
فحسب .

وبين الحق والدلالة الاجتماعية ، بين الذاتية  
والموضوعية ، بين التعبير والدور الإيجاسى ،  
يتحرك الناقد الادبى ليكشف القيمة الجمالية  
فى العمل الادبى والدلالة الاجتماعية فيه ،  
والوظيفة التى يشر بها أو يحققها ، بمختلف  
الأساليب الذاتية، والدلالات والحجرات الموضوعية.

والنقد الادبى ، وإن استعان بتحليل هذه  
العناصر المتنوعة للعمل الادبى ، فإنه فى النهاية  
يكشف عن سر التركيب الديناميكي بينها ،  
وهذا يسلمح المتذوق كما يسلمح الاديب نفسه  
باستبصار أعقق للعمل الادبى ، ويمنى طاقة  
الخلق وطاقة النقد عند كليهما . وإذا كان الادب  
هو خلق نقدي للحياة فإن النقد الادبى هو نقد  
لهذا النقد واستبصار بأسرار الخلق .



## دفاع عن هذا المنهج

● يؤخذ على هذا المنهج غلبة الاعتماد بمضمون  
الآثر الادبى على شكله . ما رايك ؟ وما دفاعك ؟

جـ . إنها قضية لطيفة للغاية تحتاج الى دراسة  
خاصة . كقولنا فى هذا الرأى أكثر الناس  
وعياً ، وأشدهم إدراكاً للحقيقة ، رغم أنه رأى  
مفلوط فى تقديرى . ليس هذا دفاعاً عن منهجى  
النقدى ، ولكنه دفاع عن الحق ، وبيان بحقيقة  
كبيرة من حقائق الصراع فى فكرنا المعاصر .

لقد عالج هذا المذهب النقدي مضمون الآثر  
الادبى كما عالج شكله أو صياغته . بل أكد  
أزعم أنه اهتم بالجانب الشكلى بل تصقه أكثر  
مما اهتم به وتصقه من قاموا باتهامه بهذه  
الدعوة .

هل تذكر الخلاف بين الدكتور طه حسين من  
ناحية وبين الدكتور عبد العظيم أنيس وبينى من  
ناحية أخرى ؟ كان خلافاً حول التقييم الجمالى  
للآثر ، هل يكون بالتعرض للألفاظ والمعانى  
كما يقول الدكتور طه حسين ، أو بالتعرض  
للمصياغة والمضمون كما كنا نقول ؟ وفى كل  
دراسة نقدية أخرى نظرية أو تطبيقية كنت ألع  
وكان يلج كل المؤتمين بهذا المنهج على الجانب  
الجمالى والجانب المضمونى . وكنا نتبين العلاقة  
الديناميكية بين هذين الجانبين . ولكن ، ورغم  
وضوح هذا كله ، قام من يقول : إن هذا الاتجاه  
النقدى يغفل الجانب الشكلى ، يغفل الجانب

ويرغم وضوح المفهوم الديناميكي الجمل للعلاقة  
بين المصياغة والمضمون فى هذا المقال المبكر ،  
وفيسما تلاه من تطبيقات نقدية ، فأننى كنت  
أحس أننى أتناول هذين المفهومين بطريقة متوازنة  
لا بطريقة متداخلة متفاعلة . كنت أحس أننى  
أتحدث عن ظاهرة متحيحة ، أكثر مما أدل فى  
التطبيق النقدي على قوانينها .

على أنى اعتقد أننى بلغت وضوحاً فكرياً  
وتطبيقياً فى هذا الموضوع أخيراً ، فى مجموعة  
مقالاتى عن المعمار الفنى فى روايات نجيب  
محفوظ . أنها أحب مقالاتى النقدية الى نفسى  
وأكثرها تعبيراً عما كنت أطلع للوصول اليه .

ولكنى ما زلت أحس أن المشكلة ما تزال  
تحتاج الى مزيد من التسامع النظرى والمجهد  
التطبيعى . أنا أتابع كل الاتجاهات النقدية  
والجمالية فى هذا الشأن سواء عند فهدر أو  
لوكاتشر أو جارودى ، أو المدرسة الهيكلية فى  
النقد الفرنسى المعاصر باتجاهاته المختلفة النفسية  
والاجتماعية ، ولكنى ما زلت أحس أن الأمر يحتاج  
الى جهد نظرى وتطبيعى أكبر .

أنا أختلف مع هؤلاء جميعاً فى أمور وأتفق معهم  
فى أمور . وأتمنى أن أفرغ لأعداد كتاب عن النقد  
الادبى ، أعبر فيه عن أفكار وخبرات ما تزال  
حبيسة فى نفسى ، تحتاج الى الصياغة والبلورة .



## الأدب رؤيا إنسانية وظيفة اجتماعية

● كيف ترى التعبير الأدبى ؟ وما أسس منهجك  
النقدى ؟

جـ . باختصار شديد : أرى أن الادب هو ظاهرة  
اجتماعية ، وهو بالتالى تعبير عن الحياة الاجتماعية  
للإنسان . ولكنه ليس تعبيراً آلياً أو مرآياً لهذه  
الحياة ، بل هو تعبير خلاق . فالدلالة الاجتماعية  
للأدب لا تنفى عنه صفة الخلق والإبداع ، وصفة  
الخلق والإبداع صفة أساسية لكى يكون للأدب  
أدباً ، يفرد يفقد الأدب صفته الأدبية . ولكنها  
فى الوقت نفسه لا تنفى بدوره الدلالة  
الاجتماعية لمضمون العمل ، بل لقيمه الجمالية  
نفسها .

والأدب خلق ذاتى بالضرورة ، ولكنه كذلك  
خلق ذاتى يعبر عن حقيقة موضوعية . وهو  
الى جانب هذا ، ليس مجرد تعبير ، بل كشف  
ورؤيا إنسانية واضافة وجدانية ووظيفة  
اجتماعية وتاريخية . أى أن له دوراً إيجاسياً



د. زكي نجيب محمود

أقول لك أخيراً ليس دفاعاً عن المنهج النقدي الذي اتبناه ويتبناه كثيرون غيري ، بل هو دفاع عن الحقيقة ، أنه ليس هناك غلبة للاهتمام بالمضمون على الشكل ، بل لعل العكس هو الصحيح في بعض الأحيان . وفي كثير من الأحيان الأخرى كانت المحاولة الجادة لكشف العلاقة الديناميكية بين المضمون والشكل .

وقد يحدث في أحيان أخرى قليلة ، وفي مناسبات محددة ، وأعمال محددة ، أن يغلب الاهتمام بالمضمون الاهتمام بالشكل ، دون أن تكون هذه هي القاعدة السائدة أو الغالبة .



## مصادر التكوين الفكري

● ما هي الاهتمامات والاصول الفكرية التي شكلت نظريتك النقدية ؟

— الحقيقة أن مدخلي إلى النقد الأدبي كان مدخلا بعيداً عن النقد وبعيداً عن الأدب عامة . كان هذا المنطلق هو اهتمامي بالمنطق وعلم المناهج عسامة في دراستي الفلسفية .

والمنطق كما تعرف هو دراسة لأشكال التعبير أعني بالذات المنطق الشكلي أو الصوري . ومن دراسة أشكال الفكر تفحصت أمامي أشواق لدراسة أشكال التعبير المختلفة كذلك ، التعبير غير الفكري ، التعبير الوجداني ، أو التعبير الفني والادبي بشكل عام .

ولا أستطيع أن أنكر أن هذه الاشواق كانت مرتبطة بغير شك بما أمارسه من إبداع شعري وأدبي عام .

ولهذا أحسست في النقد بلقاء حميم بين اهتماماتي المنطقية والمنهجية عامة ، وبين طاقة الإبداع الأدبي عندي .

والحقيقة أن الأمر كان أكبر من هذا كذلك . فاهتمامي بأشكال التفكير المنطقية ، بدأ يمتد إلى اهتمام شامل بأشكال التعبير في التطبيق الإنساني كله ، في قوانين التعبير الإنساني عامة ، لا الأدبية فحسب ، بل العلمية والرياضية والاجتماعية كذلك .

ولهذا حرصت حرصاً كبيراً على دراسة القانون العلمي في الفيزياء الحديثة ، بل كان هذا هو موضوع بحثي لنيل درجة الماجستير تحت عنوان « المصادفة الموضوعية ودلالاتها في فلسفة

الجمال ! » وكانت هذه محاولة ذكية لعرف الحركة الأدبية عن جوهرها . كما قلت لك من قبل ، كانت وما تزال معركة النقد الأدبي تعبيراً عن الصراع الفكري في حياتنا العربية الحديثة والماصرة .

وكانت معركتنا الأدبية تبرز الدلالة الاجتماعية في الأدب ، سواء كانت نقدية أو رجعية ، دون أن تغفل الجانب الجمالي . بل أذكر أنني في تحليل لبعض القصص القصيرة الحديثة في كتاب باسم « ألوان من القصة المصرية » انتهيت إلى نتيجة بالغة الأهمية ، هي أن المضمون الجيد الخلق في قصصنا القصيرة المعاصرة ، يحقق في شكل جمالي وفني أفضل من الشكل الفني الذي يتحقق به المضمون الخلف .

ولكن لما كانت المعركة النقدية هي معركة فكرية كذلك ، فقد تصدى من يحاول حرفها — كما ذكرت — عن جوهرها الفكري ، إلى قضية شكلية جانبية . وارتفع الصراع .. صراخ أبعد الأدباء عن الإجابة الجمالية والفنية ، وأقربهم إلى المضامين الاجتماعية المختلفة . وتورط للأسف في صراخهم بعض الكتاب ممن ينتسبون إلى الاتجاه الأدبي التقدمي الجديد . واعتلت حياتنا الأدبية بهذا الاتهام حول غلبة الاهتمام بالمضمون دون الشكل ، ابتعاداً بالصراع الفكري عن المضمون إلى الشكل من ناحية ، بأنهم ليسوا نقاداً للأدب بل هم رجال سياسة ذوو لون معين .

والغريب أن هؤلاء الذين راحوا يصرخون من أجل الشكل الفني لم يقدموا أي إضافة حقيقية في اغناء الرؤية الجمالية أو الفنية للأعمال الأدبية والفنية ، وإنما نجحوا فحسب ولفترة محدودة في طمس الصراع النقدي الفكري حول المضامين الاجتماعية المختلفة في أدبهم .

الفيزياء الحديثة . ولقد تناول هذا البحث القيمة الموضوعية لا للقانون في الفيزياء فحسب ، بل للقيمة الموضوعية للرياضة وبوجه خاص في نظرية الاحتمالات بمدارسها المختلفة .

ولعل اذكر في هذا الصدد أنني كتبت مقالا في هذا الوقت المبكر من حياتي الفكرية أناقش فيه الوضعية المنطقية ، وارد فيه على الدكتور زكي نجيب محمود ، واذكر أنني تساءلت في هذا المقال عن مدى امكانية الاستفادة ، بالدالة القضائية ، في الرياضة لدراسة اشكال وصيغات التعبير الادبي والفني عامة !

واذكر أنني في هذه الايام كنت اتحرق شوقا لاي كتاب يعرض بالدراسة لهذا الموضوع ، واذكر كتابا صادفني بعنوان « الاسس الرياضية للتعبير الادبي » كان له مكانة كبيرة في نفسي آنذاك . وان لم أتمكن من الاستفادة منه كثيرا . كان حلمي الكبير ان اكتشف القانون الرياضي للتعبير الادبي ! وفي هذه الفترة كذلك اطلعت على كتاب هام كان تعبيرا في الحقيقة عن هذا الحلم وان لم يشف غليل تماما ، هو كتاب « مستقبل علم الجمال » للمفكر الفرنسي آنتي سوريو . والكتاب دراسة طريفة بالغة العمق للشكل او الصياغة في مختلف التعابير الادبية والعلمية .

وفي هذه الايام كنت اغلب اشكالي فنيلا يكاد يكون مطلقا على دراسة الشكل الادبي والفني وتذوقه .

ولو أنني سرت في هذه الدراسة ، ولم انحول الى الفكر الماركسي بعد ذلك ، فلعل كنت قد التقيت اليوم بالانجاء الهيكلي او البنائي في النقد الادبي السائد في الفكر الفرنسي المعاصر وبوجه خاص ، والذي اختلف معه اختلافا كبيرا ، وخاصة أنني عايشت لفترة مبكرة من حياتي الفكرية اراءهاته الاولى ، ثم تخطيتها وتجاوزتها .

ولقد كنت في ذلك الوقت متحمسا غاية الحماس لمدارس التكاملية في علم النفس التي اقامتها جيا استاذنا الدكتور يوسف مراد . وكنا نبعث في جدية عن صيغة منهجية موحدة لدراسة الظواهر البيولوجية والنفسية والاجتماعية . واذكر في ذلك الوقت المبكر - وقد يكون عام ٤٧ او قبل ذلك - أنني كتبت مقالا عن « الاسس النفسية للخلق الفني » ، وليس للمقال قيمة كبيرة ، اكثر من انه مذاكرة لوجهات النظر الكلاسيكية التي تحاول الربط بشكل انتقائي بين المصادر البيولوجية والنفسية والاجتماعية للابداع .

واذكر - استكمالا لهذه الاعمال الاولى -

أنني عندما انتهيت من رسالة الماجستير حول موضوعية المصادفة في الفيزياء ، بدأت أتجه لبحث في الدكتوراه هو امتداد للبحث السابق ولكن في اطار العلوم الانسانية . واشتغلت ما يقرب من عام او عام ونصف في الاعداد لرسالة حول موضوعية القانون في العلوم الانسانية وخاصة في التاريخ والاقتصاد وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال ، او بتعبير آخر ما طبيعة الضرورة الموضوعية في هذه العلوم .

الا أنني تركت الجامعة عام ٥٤ ، ولم أتمكن من استكمال هذا البحث ، لقد استغرقني بعد ذلك صوم الحياة العامة ومشاكلها واعباطها النضالية والتطبيقية عامة . ولكن النقد الادبي كان متنفسا الفكري خلال هذه المرحلة . وكان تنوعا لكل اهتماماتي السابقة مع تميزها وارتباطها بالقيم الجديدة التي أمنت بها حينذاك .

خلاصة الامر ، ان اتجاهي للنقد الادبي كان لقاء حميما بين اهتمامي بالمنطق ومناصيح العلوم من ناحية ، وممارستي للابداع الادبي من ناحية اخرى ، فضلا عن ارتباطه بعد ذلك بمواقفي الفكرية والنضالية الجديدة .

هذا من حيث المصادر الاولى أو الدوافع الاولى كذلك لا اتجاهي الى النقد الادبي . ولا شك ان هذه المصادر والدوافع كان لها اثر كبير في تحديد الصورة النهائية لهذه النظرية . وان كانت مسئولة عن جنوح في البداية الى الجوانب الشكل والستاتيكي ( السكوني ) في التعبير الادبي والفني كما ذكرت .

على أنني اذكر كذلك أنني رحمت اطلع في ذلك الوقت على تراثنا النقدي القديم ، ومدارسه الجمالية المختلفة ، ووقفت في الحقيقة طويلا عند مدرستين كبيرتين ما تزالان لهما اجمال الانس في نفسي ، هي مدرسة الزمخشري في تفسيره للقرآن ثم مدرسة الجرجاني ونظريته في النظم . بل اذكر كذلك أنني اهتمت فترة بمدارس النحو العربي كجزء من اهتمامي بدراسة المنطق . واتذكر بحثا قديما لي لم ينشر عن العلاقة بين المنطق والنحو ، كان في مظهره دراسة منطقية لمدراس النحو المختلفة ، واعتقد انه كان مجرد بحث أكاديمي قدمته خلال مرحلة دراستي الجامعية لاستاذنا الدكتور عبد الرحمن بنوي الذي كان يلهمني في ذلك الوقت كثيرا من الافكار الخاصة بهذا الموضوع ، وغيره من الموضوعات الفلسفية الاخرى ، وخاصة أنني التحقت بقسم الفلسفة بجامعة القاهرة راكبا فرسا نيتشويا ، مثائرا





ماركس

الحقيقة وفي المحل الاول كان يعنى بالنسبة لينا ناقدة نطل منها على التجارب الأوربية الجديدة التي لم تعرف عليها وجها لوجه لاننا لم نسافر الى أوروبا كم فعل هو .

ومن الكتب التي تأثرت بها كذلك في وقت متأخر كتاب « مساهمات في علم الجمال » للمفكر الفرنسي لوفيفر ، ودراسات المفكر المجرى لوكاتش عن الثقافة الأوربية ، فضلا عن دراسات ماركس وانحاز بالذات للادب الفرنسي في عصرها ، ثم دراسة لينين الصغيرة المهمة عن تولستوى ، وكتاب بلخانوف المشهور .

على أي في الحقيقة ، قد تأثرت بالمنهج العام في هذا كله ، بالمنطق العام للتأثير المادي الجدلي التاريخي في علم الجمال عامة ، والنقد الأدبي بوجه خاص .



## النظرية والتطبيق

• أين تقف تجربتك النقدية بين النظرية والتطبيق ؟

... ما قمت به من مساهمة في النقد الأدبي كان في الحقيقة امتدادا وتطويرا لاهتماماتي الأولى بالنقد الأدبي ، هذه الاهتمامات النابعة من دراستي النقدية وممارستي للإبداع الأدبي في آن واحد ، ثم تطوير هذه الاهتمامات تطويرا ثوريا عندما تبينت الفكر الماركسي بعد ذلك .

إن ممارستي للنقد الأدبي كانت مجرد اجتهادات شخصية في مواجهة طواهر التعبير الأدبي العربي ، مستلهما تلك الاهتمامات الأولى ، مستلهما بالمنهج المادي الجدلي ، والفكر الماركسي بشكل عام في تطبيقه على واقعنا الأدبي والاجتماعي ، متحركا

بأستاذ فرنسي في المدرسة الثانوية ، كان رائدى الفلسفي الأول ، وكان الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي هو رائدى الثانى في مواصلة الرحلة النيتشوية ، بل رحلتى النيتشوية والتأليية عامة في مطلع تكويني الفكرى .

وأذكر كذلك اننى اهتمت بنظريات التجديد في السلاعة العربية ، وكان لكتاب المفكر والاستاذ الشيخ أمين الخولى « فن القول » اثر عميق في نفسي ، وكنت - لفترة - أحوم حول مدرسة الامناء ، دون أن أنسحب اليها .

ولا أكاد - في الحقيقة - أذكر اننى تأثرت بنقد أوروبيين بعينهم في بداية اهتمامي الاول ، وعند تفرغي للنقد الأدبي بعد ذلك ، أى بعد عام ١٩٥٤ . بل لعل تأثرى بنقد الفن التشكيل ونقد الموسيقى كان أعمق من تأثرى بأي ناقد من نقاد الادب في البداية . . . على أي عندما تبينت الفكر الماركسي ، أخذت التفت الى المساهمات الماركسية في مجال النقد الأدبي . وأذكر في هذا الصدد دراسات طومسون ، وخاصة كتيبه الصغير عن الشعر ، وأذكر كذلك مجموعة من الكتيبات الرئيسية كان لها أثر عميق في تكوين تفكيري النقدي وانفضاجه في الاتجاه الجديد ، منها كتب الفكر والمناضل الانجليزى كودويل عن « دراسات في ثقافة تنادى » و « مزيد عن الكريستيان في ثقافات تنادى » و « الوصف والواقع » . ورغم اختلافي معه الآن بشكل أكبر في كثير من نتائج هذه الكتب وخاصة الأولى ، فاني لا أنكر ما في نفسي من أثر عميق لهذه الكتب وللمصحية المؤلف نفسه الذي مات شهيد التضال الثورى في اسبانيا .

ولقد تبينت أثر هذه الكتب الواضح وخاصة الأولى منها في مقالات الدكتور لويس عوض عن الادب الانجليزى ، من حيث المنهج العام ، والنتائج العامة كذلك . ولكن كان لمقالات الدكتور لويس عوض هذه - برغم ذلك - فضلا عن مقدمة ترجمته لقصة هوراس « فن الشعر » ، ومقدمة ترجمته لـ « بروميتوس طليقا » لشلى ، ومقدمة ديوانه الشعرى « بلوتولاند » اثر كبير في نفسي في ذلك الوقت ، رغم اختلافي معه في كثير من أحكامه ، هذا الاختلاف الذى أخذ يزداد ويتسع وعمق في مواجهة التطبيقات الادبية والمواقف الفكرية والاجتماعية المختلفة خلال السنوات العشر الماضية .

وليس غريبا أن أسوق الحديث عن تأثرى بالدكتور لويس عوض في معرض الحديث عن تأثرى بنقد ومفكرين أوروبيين ، ذلك أنه في



انجلز

النقد ، يكاد يكون قاصراً على النقد التطبيقي . وهناك كثير من المقالات النظرية الخالصة التي كتبها توضيحاً لراي لي ، أو حواراً مع رأي معارض . وفي هذه المقالات ، فضلاً عن الكتابات التطبيقية ، يمكن استخلاص القسمات الرئيسية لموقفه النقدي بشكل عام . وأتمنى أن أفرغ يوماً لأوضح هذه القسمات بشكل محدد لا للناس وإنما لنفسي . فما أحوجني شخصياً الى هذا ، ما أحوجني الى بلورة وجهة نظري وتأصيلها ، وتحديد مظهرها الجوهرية . انني أحس بها ، أدركها بشكل عام ، وأتحرك بها ، ولكنها لم تكتب بعد في صورة واضحة ، تتيح لي مزيداً من التأمل ومزيداً من النضج .

هذا نقص كبير في حياتي الثقافية أرجو أن أتداركه ، وأن أكرس بعض جهدي لتحقيقه .



## المشاركة في معركة الحياة

● ما هي الاضافة التي ترى أنك قدمتها الى تراثنا النقدي المعاصر ؟

— تمنيت لو قام غيري بهذا التقييم . ولكن حسبي أن أقول لك باختصار وبصورة عامة : انما مجرد مساهمة في تطوير النقد الادبي العربي للخروج به من حدود التذوق النصي المبثور ، أو الاتجاه الذوقي الخالص ، من حدود الاحكام الجزئية التي كانت تقف عند الالفاظ والمصاني ، بشكل متناثر غير مترابط ، من حدود النظرية الاجتماعية الوضعية التي كانت تقف عند ما كان يسمى بالبيئة بشكل عام تأثراً في هذا بمدرسة آتين ، من حدود النظرة النفسية الخالصة ، والجمالية الخالصة — الخروج بالنقد الادبي العربي من هذه

في النقد الادبي باعتباره جزءاً متكاملًا من النضال الفكري والتطبيقي من أجل التجديد والتغيير والثورة في فكرنا وأدبنا وحياتنا السياسية والاجتماعية والواقعية عامة .

ولعل اختلف مع بعض الاحكام النقدية النظرية التي قال بها بعض المفكرين الماركسيين . فاختلف مع تفسير ماركس لدلالة الادب اليوناني ، وسر خلوده . واختلف مع كدويل في كثير من تفاصيل احكامه الجافة المتسربة . واختلف اليوم مع بعض الجماليين الماركسيين في بعض جوانب من كتاباتهم مثل أرنست فيشر وجارودي ، وآخرين ممن يكتبون النقد التطبيقي أو النظرى في بعض المجلات الاشتراكية . ولكنني آتبنى وأؤمن بالمنهج المادى الجليل التاريخي في تقييم الادب وتفسيره سواء من الناحية الجمالية أو من الناحية الدلالية ، أقصد ناحية المضمون .

ولهذا قد اختلف مع التسمية التي وضعها الاستاذ الدكتور محمد مندور لهذا الاتجاه عندما أطلق عليه اسم « النقد الايديولوجي » ، أولاً لأن



لينين

كلمة أيديولوجية تعني دلالة جامدة ، وثانياً ، هذا المنهج لا يقف عند الناحية الايديولوجية أو الفكرية وحدها . ولا أستطيع حتى اليوم تحديد تسمية ملائمة له .

وللأسف لم أتمكن بعد من القيام بالدراسة التفصيلية الدقيقة التي أعدد بها أين أنفق وأين اختلف ، وما حدود ما أؤمن به من نظرية نقدية ، وما هي اللمام الفكرية المحددة للمنهج النقدي الذي أمارسه في التطبيق .

ان الجانب الأكبر من مساهمتي حتى الآن في



نجيب محفوظ

الإيجابي كما أجد الجانب السلبي ، وإن اختلف الأمر وتفاوتت بالنسبة لمستويات الأعمال الفنية . والحكم الأدبي مسئولية ، ليست مسئولية أدب فحسب بل مسئولية ضمير وفكر وحياة . وهذا ما أحرص جاهدا أن يكون عليه حكمي الأدبي . وقد يختلف أسلوب الأحكام . فمقدمة كتساب ستظل لاصقة به إلى الأبد ، لا يمكن إلا أن تكون مجرد تمهيد لتلويح الكتاب ، في أبرز جوانبه ودلالته ، تاركة الحكم والتقييم للقارئ نفسه . ولهذا تختلف مقدمة كتاب عن مقال نقدي مفصل عن الكتاب نفسه ، تكون فيه حرية التحليل والتقييم أكبر .

ولقد كتبت كثيرا من المقدمات لأدباء شبان . كللت في أغلب الأحيان تشجيعا وتيسيرا ، دون أن تتخلل من ناحية عن التقييم العام للكتاب ، ودون أن تدخل من ناحية أخرى في تحليل تفصيل لقيم الكتاب سلبا أو إيجابا .

ولهذا اتهمت في أغلب هذه المقدمات بالمجاملة ، والحقيقة أنها ليست مجاملة ، بقصد ما هي مساندة في شق طريق في بداياته العصفية أمام شباب الكتاب .

على أني في الحقيقة أميل دائما إلى تغليب الجانب الإيجابي على الجانب السلبي ، إذ كان هذا الجانب الإيجابي هو الدلالة الموعزة ، والقيمة المتحركة الأساسية في العمل الأدبي ، دون أن أغفل الجانب السلبي أيضا . وهذا موقفي لا من الأدب فحسب بل من الحياة عامة .

ولا أعتقد أنني كنت في بداية حياتي النقدية أغلب الجوانب السلبية على الجوانب الإيجابية . لا أدري ، لعل هذا مظهر سطحي . فالحقيقة أن بدايات حياتي النقدية كان صراعا فكريا من أجل إرساء مكان جمالية وأدبية واجتماعية جديدة . وكان ذلك يتم في وجه مقاومة عنيفة ، ولعل هذا هو الذي طبعها بطابع الحدة . لقد

الحسدود أو بتعبير أصبح الامتداد المتطور بالنقد الأدبي العربي غير هذه الحدود إلى آفاق أرحب وأعمق ، ومنهج أكثر واقعية وديناميكية ، ينظر إلى العمل الأدبي في صورته ، في شكله ، في صياغته ، في بنائه العضوي المتكامل ، كما ينظر في مضمونه الإنساني والاجتماعي ، كما يكشف أسرار اللقاء الحى بين هذا البناء وهذا المضمون ، من ناحية ، وبين العمل الأدبي والحياة من حوله من ناحية أخرى ، بطريقة جدلية ، تبرز القيمة الجمالية ، والدلالة الإنسانية والاجتماعية ، وتحدد الأثر الموضوعي لهذا العمل الأدبي في الحياة .

أو بتعبير ثالث ، أنها تطور النقد الأدبي من حركة أدبية متخصصة مترقعة معزولة داخل النص الأدبي وحده ، أو داخل الأدب وحده ، أو داخل معاهد الدراسة الأكاديمية ، أو الجامعات الأدبية وحدها ، إلى منبر حى من منابر الصراع الاجتماعي والتطور الإنساني والثورة المضارية . ولقد أصبح النقد الأدبي بفضل هذه المساهمة - في طنى - تعبيرا عن الصراع الفكري في المجتمع ، بل كاد أن يصبح في كثير من الحالات والمواقف ، قضية من القضايا التي تناقش بشكل جماهيري واسع ، ولا يختص بها النقاد والأدباء والمهاند الأكاديمية وحدها ، بل تتحدد بها مواقف الناس جميعا من قيم حياتنا الجديدة ، ومواءماتها الجمالية ، أو في أبعادها الإنسانية والاجتماعية والوطنية .

لقد أصبح النقد الأدبي جانبا حيويا من حركة الثورة الثقافية عامة في مجتمعاتنا العربية المعاصرة . امتدادا لأفضل ما في تراثنا القديم ، واستجابة خلاقة لنبض التجديد والثورة في حياتنا وعصرنا .

\*\*\*

## الإيجابية والسلبية

● ما موقفك النقدي إذا ما نظوى عليه العمل الأدبي من عناصر إيجابية وسلبية ، في بداية نشاطك النقدي وأيام ؟

- أنا أبدا لثاني مع العمل الأدبي دائما بالمحبة . افتح له قلبي تماما ، وأتركه يقول ، ويعبر . لا أبدا بالحكم . . . وأنا أبدا بالخفاوة ، وبالتلقى المتحمس . ثم يتحدد حكمي ويتبلور بعد ذلك . أنا أقف دائما في البداية من العمل الأدبي موقف التلميذ الصغير . بل أبدا مواجهته بما يشبه الصلاة . وأحكم عليه أولا كمتلوق قبل أن أحكم عليه كقائد . وفي كل عمل أدبي أجد الجانب

## في الثقافة المصرية

● بعد مرور نحو ١٥ سنة على صدور كتاب « في الثقافة المصرية » ، كيف تراه الآن ؟ وما الأثر الذي تركه في تاريخنا النقدي كنظرية وتطبيق ؟

— أرى أن الكتاب ما زال يحتفظ بقيمته المنهجية والفكرية الأساسية ، ولعل في بعض نتائجه أحكاما متميزة ، أو تنسم بتعميم أكثر مما ينبغي ، بل لعل اختلف مع الكتاب الآن في بعض الأساليب الحادة في الحوار ، أو اختلف — بوجه خاص — مع بعض نتائج مقالات الدكتور عبد العظيم أنيس عن نجيب محفوظ في هذا الكتاب .

الكتاب في الحقيقة ظهر في ملاسبات تاريخية واجتماعية تتميز بالصراع الحاد ضد المناهج والقيم الذوقية الخالصة والثالية الخالصة التي كانت سائدة في النقد الأدبي والادباع الأدبي آنذاك .

وكان تعبيرا عن بداية منهج وتقييم جديدين ، وأنت تعرف طسعة كل بداية . على أنه في الحقيقة لم يكتب في شكل كتاب ، بل هو مجرد تجميع لمقالات . ولعل هذا ما يفسر ما فيه من نواقص لا تمس الجوهر الذي ما زال — في تقديري — صحيحا ، وإن كان يحتاج الى تنمية وتطوير سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية ، وهذا ما اعتقد أن الدكتور عبد العظيم وأنا قمنا بتحقيق جانب منه في مقالاتنا التي نشرت بعد ذلك .

أما الأثر الذي تركه هذا الكتاب في تاريخنا النقدي ، فليست أنا الذي أقرر هذا أو أقدره . أترك هذا لغيري من النقاد والدارسين . ولكن أقول ببساطة إن الاتجاه المنهجي والفكري الذي احتواه هذا الكتاب — رغم ما يشوبه من نواقص — قد أصبح اليوم هو الاتجاه السائد في حياتنا النقدية في تناول الأعمال الأدبية ، مع تفاوت هذا تناول ، بل لقد سادت كذلك أغلب مصطلحاته النقدية .

وفضلا عن هذا فقد أثار الكتاب نشاطا نقديا وفكريا معه أو ضده ، وما زال لهذا النشاط امتداده حتى اليوم .



## نقاد آخرون

● ما هي الثمار التي قدمها هذا المنهج للنقد المعاصر على مستوى العالم العربي ؟

— هناك العديد من النقاد الذين يتبنون اليوم المنهج العلمي الموضوعي ، ولا أزع أن هذا كان

كنا نحارب قديما سائدا مستقرا ، وننشر بجديد يشق طريقه بصعوبة . ولم تكن بالطبع ضد القديم في ذاته ، ومن أجل الجديد في ذاته . بل كنا من أجل التجديد في القيم الاصيلية في تراثنا الادبي ، تعبيرا عن حقائق مجتمعنا الجديد .

ولهذا — كما ذكرت — فالامر ليس تغليبا للسلبى على الايجابى في البداية ، وإنما هو صراع حاد من أجل التجديد . وليس تغليبا للايجابى على السلبى بعد ذلك ، وإنما هو دفاع عن الجديد الذي أخذ يشق طريقه .

حتى هذه القاعدة لا يمكن أن يقال على إطلاقها ، فمقالاتي النقدية في أعوام ٦٤ و ٦٥ و ٦٦ للادب الجديد كانت تنهم كذلك بالقسوة وتغليب الجوانب السلبية .

حيذا لو تعمقنا هذه الاتهامات جميعا ، وخلصنا منها الى ما وراسها من صراع فكري جوهري .



## اتفاق في المنهج

● كيف نشأت فكرة إصدار كتاب « في الثقافة المصرية » بالاشتراك مع الدكتور عبد العظيم أنيس ؟ وما مدى اتفاق منتهك منه ؟ وإلى أى مدى يتحمل هذا المنهج وزن التراث القديم والحديث ؟

— لم يكن في تصوري أبدا إصدار هذا الكتاب . ولكن الدكتور عبد العظيم أنيس كان حينذاك في بيروت ، فكنت في اقترح تجميع مقالاتنا في النقد الادبي وإصدارها في كتاب ، يتولى أحد الكتاب المفكرين اللبنانيين كتابة مقدمة له هو الأستاذ حسين مروة . فوافقت ، وأرسلت الى الدكتور عبد العظيم بعض هذه المقالات النقدية ، فأضاف إليها مقالات أخرى ، كتبها هناك عن أدب نجيب محفوظ ، ثم فوجئت بعد فترة ببضع نسخ من الكتاب تصلنى الى القاهرة .

ولا شك أننا متفقان من حيث المنهج بشكل عام . . . ولكن النقد الأدبي تماما كالأبداع الأدبي ، فيه أيضا عنصر الذاتية . ولهذا فقد ينعكس هذا في التطبيق وأسلوب تناول واستخلاص النتائج .

وفي تقديري ، وبغير تزمت أو تحيز ضيق ، هو أن هذا المنهج أفضل المناهج قدرة على احترام تراثنا القديم والحديث ، وإبراز قيمة الجمالية والدلالية أو المضمونية على السواء .

حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية  
والأدبية عامة .

ولم يكن التعرض للوضعية المنطقية والفكر  
الدكتور زكي نجيب محمود ، الا تعرضا في الحقيقة  
لاكثر مظاهر هذا المنحى الفكرى تحديدا  
ووضوحا وبلورة . ولكن الهدف كان التضال  
الفكرى ضد هذا المنحى الفكرى العلم ، الذى  
تتعدد مظاهره وتطبيقاته في مختلف جوانب  
حياتنا .

على أن كتاب « معارك فكرية » لم يتعرض  
لحسب للوضعية المنطقية ، بل تصدى لكثير  
من الاتجاهات الفكرية السائدة في حياتنا المعاصرة  
سواء في جانبها النظرى الخالص أو جانبها  
التطبيقي ، كالوحدانية ، ومفهوم الاشتراكية ،  
ومفهوم العلم ، ومفهوم الحرية ، والديمقراطية ،  
وقضايا التطبيق الاشتراكي ، وغير ذلك .

\*\*\*

## جوهر الواقعية الاشتراكية

• ذكرت في إحدى مقالاتك أن الواقعية ليست  
أسلوبا في التعبير بقدر ما هي مضمون . الا  
يتناقض هذا مع المسئلة القائلة بأن المضمون  
الجديد يخلق شكله الجديد ؟

• إننا إنكلم دائما هو جوهرى . فما هو  
جوهري في الواقعية الاشتراكية هو المضمون  
الإنساني التقدمي . أما كيف يصوغ الفنان هذا  
الجوهر صياغة خلاقة فنية ، فهنا تتنوع الأشكال  
والأساليب . وهنا يبرز مبدأ الملاءمة . ما هو  
الشكل الملائم لبراز هذا المضمون ؟ المضمون الجديد  
يفرض بغير شك شكلا جديدا . بل المضمون هو  
كذلك الذى يحدد الشكل . ولكن الشكل  
الجديد قد يكون تنمية لشكل قديم أو قد يكون  
تجديدا كاملا في الشكل ، بل قد يكون استفادة  
ببعض الصفات والمكتسبات الشكلية في مضمون  
متخلف . المهم أن يكون الشكل المصوغ ملائما  
مع المضمون الذى يريد الفنان الانقضاء به ،  
ونقل دلالاته الى المتلقي . وما هو جوهرى دائما  
هو المضمون ، هو الدلالة . أما ما عدا ذلك فهو  
وإن يكن ثمرة عضوية للمضمون ، الا انه وسيلة  
المضمون للتعبير والابانة ، واداته القادرة على  
الاتصال الوجداني بالمتلقي ، ونقل تجربته اليه  
نقلا فنيا جاليا .

فلتنوع الوسائل والادوات والأشكال ما شاء  
لها التنوع ما دامت القدرة الفنية والجالية ، على  
أحداث الأثر وتحقيق الرقعة ، قادرة على توصيل  
المضمون . والحكم على الشكل في هذه الحالة



عبد الرحمن ابو حوف

ثمارا مباشرا لفكرى النقدي ، ولكنه ظاهرة  
موضوعية قاتلة . هناك في لبنان مثلا الناقد  
والمفكر الأستاذ حسين مروءة ، الذى يعد تحليله  
النقدي على جانب كبير من الأصالة والجدية ،  
وهناك عديبون ، ولكنى أحب أن أنوه بين جيل  
الشباب بالناقد المصرى الأستاذ عبد الرحمن  
ابو حوف ، انه قلم عميق على جانب كبير كذلك من  
الاحاطة والجدية .

على أنى أقول بشكل عام ان هذا الاتجاه  
العلى الموضوعي في النقد ما زال يحتاج الى مزيد  
من التاميل والتنمية من الناحية الطوية  
والتطبيقية على السواء .

\*\*\*

## الوضعية المنطقية

• يؤخذ على كتابك « معارك فكرية » ، ان  
مجموعة المقالات التي عقدتها حول الوضعية  
المنطقية ، التي لا ينادى بها سوى صاحبها الدكتور  
زكي نجيب محمود ، بعيدة عن همونا الثقافية  
المباشرة .

— من قال ان الوضعية المنطقية بعيدة عن  
همونا الثقافية المباشرة ؟! لست أؤكد لك فحسب  
أن صاحب دعواها في فكرنا العربي المعاصر  
الدكتور زكي نجيب محمود له تلايته ومربوه  
في جامعاتنا ، بل له أثره بين كثير من مثقفينا ،  
بل أؤكد لك كذلك أن الوضعية المنطقية ليست  
مجرد هذا الاسم الكبير الدال على مذهب فكري  
مميز ، بل هو منحى فكري تفتنه بغير هذا الاسم  
الكبير في كثير من مواقفنا العملية واتجاهاتنا  
الفكرية . انه المنحى الذى يرفض الفكر النظرى  
ويجزئ الظواهر ، ويحرص على الوقوف البرجماتي  
العمل عند المحسوسات العملية الجزئية .  
وتستطيع أن تجد هذا المنحى الفكرى في مظاهر

يخضع لعدة اعتبارات ، أولا : مدى ملائمة الشكل للتعبير العضوي عن المضمون ، ثانيا : مدى جماليته ، ثالثا : مدى قدرته على التوصيل واهدات الاثر في الجماهير المتذوقة .

ومن هذه الاعتبارات كذلك يتنوع الحكم على الشكل بتنوع مضمون العمل الادبي ، وتنوع رسالته ، فالحكم على الشكل في عمل أدبي وثائقي أو تعليمي ، يختلف عن الشكل في عمل أدبي تعبيري خالص ، يختلف عن الشكل في عمل أدبي يتجه به صاحبه الى مستويات اجتماعية معينة ، في ظروف اجتماعية معينة .

ولا شك أن دراسة العمل الادبي من داخله ومن قيمه المتجسدة فيه ، ضرورة منهجية ، ولكن هذه الضرورة لا بد من استكمالها بدراسة العمل في ظروفه التاريخية ، وفي اثره التاريخي كذلك .

الحكم على العمل الادبي ليس حكما مسبقا جاهزا أبدا . بل هو حكم بالغ التعقيد والتنوع والحيوية والديناميكية . لعله يجد في كل عمل أدبي قانونه النوعي الخاص ، في ظروفه النوعية الخاصة . انه في مواجهة الظاهرة الادبية الخلاقة المخلوقة ، لا بد أن يتسلح كذلك بالقدرة على الكشف الخلاق .

\*\*\*

## قيم متخلفة وقيم تقديمه بديله

• ما هي بالتحديد القيم المتخلفة التي لاتزال تسود الحركة الادبية في بلادنا ؟ وما هي القيم التقدمية البديلة التي نحتاجها ؟

— ما تزال تسود التعميمات المفرقة في عاطفتها ، ما تزال تسود التجارب الجزئية او الذاتية المحدودة ، غير المعقولة ، ما تزال تسود النظرة السطحية البعيدة عن جوهر الجبريات الانسانية ، ما تزال تسود روح التقليد الذي ينقصه جسارة الكشف ، ورغبة الابداع الاصيل ، ما تزال العزلة عن اعماق الحياة وحركتها الحية ، وقسماتها المتصارعة المتخلفة النامية ، طابعا في حياة كثير من تمايرنا الادبية ، وما يزال الغموض غير المبرر والتعقيد الشكلي غير الضروري وسيلة للتعبير ، وانسغالا بالشكل عن الجوهر الحى ، وبالأذات المزولة عن حيوية الواقع الموضوعى ، وإيهاما بالتعقيد المقتل والغموض الشكلي أن وراه خبيثا عميقا حيث لا وراه ، ولا خبي . ولا عمق .

لست ضد الذاتية في التعبير الادبي ، فلا خلق بغير ذاتية ، ولكنى ضد الذاتية المحلولة

الحرة ، المغلفة والمزولة عن الجبريات الموضوعية الحية الغنية . ولست ضد التعقيد والغموض ، ان كانا تعبيريين عن ضرورة موضوعية وجمالية ، ان كانا امتدادا عضويا يتكامل مع طبيعة الموضوع المخلوق والمضمون البنول . ولكنى ضد التعقيد والغموض ان كانا مجرد غطاء لافشاء سطحية التجربة ، وجديها الانساني .

أما القيم البديلة التي نتطلع اليها فهي نقض هذه القيم المتخلفة . مزيد من الغوص في تجاربنا الاجتماعية والانسانية ، امتزاج أكثر أصالة نكنوز تراثنا القديم وتراثنا الحى ، والتراث الانساني عامة ، وتلمس واكتشاف اعماق الملامح وقسماتها الاصلية ، واقتدار أكثر جسارة على الابداع الخلاق ، وحرص على التوجه بالتعبير الى الناس ، الى الجماهير ، الى الحياة ، الى الأشكال البشرى الحى ، والتصدي له ، وتقويته ، وتنمية صراعاته ، والمشاركة فيه ، بالرؤية الصادقة الغنية ، والفعل التعبيري الخلاق .

الى جانب هذا كله ، أتطلع أن يتلاقى الادباء العرب ، لا هذه اللقاءات العابرة في المهرجانات العابرة ، أو هذه اللقاءات الجزئية في صفحات بعض المجلات الادبية ، بل لقاء المسئولية المتصلة لتبادل الرأي والجبريات ، وبصورة القيم ، وتنمية المواقف الإيجابية المشتركة بالكلمة والنضال .

\*\*\*

## الأدب العربى ازاء معاركنا المتعددة

• من المؤسف أن عددا من ادباء الواقعية تحولوا خلال الستينات الى اليتالافيزيقا ، واتبعوا عن تجاربنا الاجتماعية ومعركتنا الوطنية . ما أسباب ذلك ؟ وما مدى مسئولية النقاد العرب ؟

— اشكالكنا البشرى كبير . نحن في مرحلة بالغة التعقيد . نضال من أجل التحرر الوطنى ، ونضال من أجل التحول الاشتراكي ، ونضال من أجل الوحدة القومية ، ونحن نعيش مرحلة مليئة بالتناقضات ، زاهرة بالتحويلات المعقدة . الماضى يتخلف ما زال يتنفس في نخاع حياتنا الجديدة ، وحياتنا الجديدة ما تزال تصارع من أجل استعمال ملامحها وقسماتها . ورويا التقدم والوعى ومتطلباته ومناهج النضال من أجله ، ما تزال يشوبها الضباب في كثير من الأحيان وكثير من الجوانب . في غمرة هذه المحنة البشرية الرائلة الحسنة . يقف الاديب العربى بين أمور ثلاثة : أما الاقتحام الجسور ، والمشاركة

ألا يكون مجرد تنظيم شكلي موسمي كاتحادات  
الادباء القائمة ، بل اتحاد نشط متحرك حي .

والقضية في رأي أعمق من مجرد هدف معين  
هو - كما تقول - جميع الادباء من منطلق الرؤية  
الواعية الملتزمة . بل القضية في جوهرها هي  
قضية الثورة الثقافية والثقافة الثورية في بلادنا  
العربية . ان تنشيط الحركة الادبية عامل فعال  
في تنمية الثقافة الثورية والثورة الثقافية على  
السواء .

## التراث القديم والحضارة الحديثة

• اين يقف الاديب العربي المعاصر من التراث  
العربي القديم ، وما تولده الحضارة الحديثة  
من اشكال وتجارب وبدع ؟

- لا خلق بغير أصالة ، أصالة التعمق في  
التراث القديم ، وأصالة التعمق في الوجود الحي  
المعاصر . هناك في التراث القديم ما ينبغي تجاوزه ،  
وتخطيه ، بالتطوير والتنمية ، وهناك ما ينبغي  
رفضه ودحضه . والفنان الحي هو من يستنبت  
نفسه في تراث أمته ، تراثها المكتوب وتراثها  
الشفاهي الشعبي ، ويحسن أن يكون ابنامخلصا  
وامتدادا خلاقا لأفضل ما فيهما . ولكن لن تتحقق  
له البنية المخلصة أو الامتداد الخلاق بغير التبنى  
المخلص ، والاستبصار الخلاق ، والامتزاج الحي  
العميق بمجتمعه ، بشعبه ، بحقائق عصره .

وهو بهذا لا يقف كالمراة في مواجهة ما يجري  
حوله وفيه ، بل يقف كالمصفاة يفرز الاصيل عن  
الزائف ، يفرز الجوهرى عن العارض ، يتعرف  
ويكشف . ليس هذا فحسب ، بل يتجسد  
فيه الجندي ، والنبى ، والمشرع ، والمسئول . عليه  
أن يشارك ، وأن يضيف ، وأن يبدع . انه  
يقف في محنة اختيار رائعة قبل أن يصدر  
قراره الابداعى .

تسألنى عما تولده الحضارة الحديثة من اشكال  
وتجارب وبدع ؟ انه جزء من حقائق عصرنا . .  
نتعرف عليه ، وننخله ، ونستصفي منه ، ونختار  
ما يلائم حاجاتنا التعبيرية . ليس هناك طوطمات  
مقدسة تلزم الاديب بها أو تصده عنها ، الا هذا  
الفيض الخلاق في داخله ، النابع من خبرته  
الصادقة الحية في الحياة من حوله . هذا النبض  
الخلاق هو الذى يستغرقه بمعجزة « قل » فيقول ،  
أيا كان شكل هذا القول وأسلوبه ومنهجه . المهم  
أن يقول أدبا معبرا بعمق وصدق وأصالة عن

العضوية الملتزمة ، وأما العزلة ، والاغتراب ،  
والتأمل والشكوى والرفض الأسود الحزين من  
بعيد ، ومن فوق ، وأما التردد والبين بين ،  
والميوعة ، والتبشير الرمادى المتعالى الذى يوهم  
بالمشاركة ، دون مشاركة حقيقية .

ولا نستطيع أن نتهم أدباءنا جميعا بالانصراف  
أو العزلة ، فهناك من ينصرف ، وينعزل ، وهناك  
من يتردد ويتعالى ويلوك الكلمات السحرية  
الغامضة بديلا عن نبض الحياة ، ولكن هناك كذلك  
من يتوهج أدبه بدفء الجماهير ، وأصالة الخبرة  
الحية ، وعمق المشاركة الواعية ، وروعة الابداع  
الصادق .

ان الظواهر في الادب هي تعبير عن ظواهر  
مماثلة - الى حد ما - في الحياة .

ومسئولية الناقد العربي كمسئولية الاديب  
العربي تماما ، فضلا عن انها امتداد واع بهذه  
المسئولية . انها اكتشاف للقيم ، وتنميتها ،  
واشاعتها ، في معركة اكتشاف الحقيقة الانسانية  
وتنميتها وانتصارها في وطننا العربي .

\*\*\*

## تجمع الأدباء

• ما هو السبيل الى تجمع الادباء العرب من  
منطلق الرؤية الواعية الملتزمة ؟

- ليس هناك سبيل في تقديرى أعمق وأجدى  
من تنشيط الحركة الفكرية ، من تأجيج الصراع  
الفكرى حول التصورات والقيم المتخلف منها  
والمقدم ، السائد منها والمطلوب سيادته ، على  
أن يكون هذا فى ارتباط بواقع الاحداث فى بلادنا  
العربية وفى العالم ، وأن يدور لابين المثقفين  
فحسب ، بل أمام جماهير الشعب ، وبهم ، وألا  
يقتصر هذا النشاط وهذا الصراع على الطابع  
النظري فحسب ، بل يمتد بالضرورة الى تناول  
الاعمال الفكرية والادبية بالتحليل التطبيقي ،  
القديم منها والحديث والمعاصر ، وأن يصاحب هذا  
النشاط وهذا الصراع ، تنظيم لحركة النشر ،  
وتنوع لأساليبها ، واكتثار من منابرهما ،  
واستفادة من كل الوسائل المختلفة ، من مجلة ،  
أو جريدة ، أو كتاب ، أو ليلة قراءة شعرية ، أو  
سينما ، الى غير ذلك ، لاحتضان القيم والتصورات  
الجديدة ، واشاعتها .

وفضلا عن هذا وذلك ، فما أحوج الادباء العرب  
الى تنظيم أدبي شامل ينسق أنشطتهم ويتيح لهم  
وسائل مختلفة للقاء وتبادل الراى والخبرة . على

تجربة حياته ، تجربة حياته في قسماتها  
الجمهرية .

## آفاق غنية عديدة

● ما هي الآفاق التي تتمنى للأديب العربي  
افتتاحها ، في هذه المرحلة التاريخية من النضال ،  
حتى يصبح لنا أدب عظيم ؟

— ما أكثر الآفاق الرائعة التي ما تزال تنتظر  
بشوق فارسها الأدبي . هناك آفاق فضائية تمتد  
في أرض المأرك في فلسطين المحتلة ، وفي بقية  
الأراضي العربية المحتلة ، وفي الحياة البطولية التي  
يعيها جنودنا وثوارنا العرب في مختلف الجبهات .  
وهناك آفاق اجتماعية تمتد بطول وعرض وطننا  
العربي كله . الصراع بين القديم والجديد ،  
التحولات العميقة في العقول والقلوب وأساليب  
الحياة ومنجزاتها المختلفة وما يتورها من نواقص

وينمو داخلها من جديد . تصورات الناس وقيمتهم  
وأذواقهم ومشاعرهم ومؤسستاتهم العائلية  
والاجتماعية المختلفة . النماذج والشخصيات في  
مختلف الفئات والشرائح والطبقات الاجتماعية ،  
ما تلاشي منها ، وما يقاوم وينمرد ، وما يمانى ،  
وما يتخلق ويوجد . ملامحنا القومية والاجتماعية  
والانسانية ، وقسماتنا العريقة والاصيلة . آفاق  
غنية عديدة ما تزال تنتظر الشساع والروائي  
والقصصي وأديب المسرح وكاتب الملاحم والمغنى .

على أن القضية ليست قضية موضوع يختار  
أو مضمون يقال ، وإنما هي كذلك قضية حسن  
الاستبصار بالحقائق الانسانية الاصيلية في تجربتنا  
وحسن التعبير الاصيل عنها .

ما أكثر ما يستطيعه أديبنا العربي أن يضيفه  
إلى التراث العالي لو أحسن الفوص والتعرف على  
حقائق حياته ، وأجاد التعبير عنها .



## ورقة ورد

شعر: أحمد درويش

كلما كان لقانا ... كلما  
الميت في عيني لحما ودما  
يجزل السحر العظا .. ما أكرما  
أصعد الهيب إليها سلما  
أورق الحب بقلبي .. ولها  
أغلق المسيل عليها .. وهما  
روعة المرمر ... ياما أنصا  
شأت العين له أن يتعما  
موت هذا الورود ألا يلثما  
مر من بين شذاها نسما  
تجذب الرشفة عن هذا القلما  
عمره .. يحيا رؤاها حلما  
يجعل الرسم قلما حرما  
فنه يخلق منها نقما  
القل ... ضوئا حالما منسجما  
كل هذا الفن .. شتان هما  
يزرع النور بدوي أنجما

يشرق الصلغو بنفس أنجما  
وضيا الثغر يهدي الزمن  
آه من عينيك .. ما أروع أن  
عمق عينيك نجوم .. وأنا  
كلما خلقت في آفاقها  
قلما كانت ضلوعي أرضه  
يا حديك الأسيلين .. وبا  
يزلق الضوء عليها .. كلما  
وشغاه هي كالورد شدي  
ربما عطرت الحرف اذا  
أنا أسقيها حثاني .. وهي لا  
آه يا لوحة رسام .. قضى  
يفس الريشة في ماء الهوى  
وظلال نابضات حية  
يمزج اللون مع الطيف مع  
سحرها فانتنى أروع من  
أنت شلال حية نابض



والانتقال من طرف الى طرف معبرا عن كل فكرة  
وصدها ، بمقدرة تذكرنا بكرتياد القبرصي زعيم  
الاناديبية الجديدة عندما ندبه الاثينيون الى روما  
ليسمى مساله الضراب لخطب مثبنا الحقيقه ،  
ثم حسب في اليوم التالي وتفضي كل ما قاله  
مستمعينا في ثلثا احوالتي بالحجة الدامغة ، مما  
ادى الى رجوع الفلاسفة اليونانيين الى بلادهم  
ومنع شتياپ روما من الاستماع لهم .

ولنا اذا مضينا نستعرض اصوله في ذلك  
فاننا سنورد الرواية كلها ، ولكنني اكتفى هنا  
بان اتتقى شخصيه واحده هي لوسي نائتا ماونت ،  
في موقف غرامي لها ، مع والتر ، لنرى منه  
كيفية وصف الشخصيه بالاسلوب النحوي  
الربع وليس باتقريبية الصارضة التي لا اعلمها  
تقتصر في روايه بهذا الحجم تتاتي فيها فرصة  
الموقف النحوي كما لا تتاتي في اقصه القصيرة  
او حتى لروايه القصيرة ( ص ٢٠٤ : ٢٠٥ ) :

« سالها ذات ليلة :

— هل تحبينني ؟

كان يعرف انها لا تحبه ، ولكنه أراد ان  
يؤكد هذه المعرفة ، ان يجعلها تصرح بها .  
— انني احبك في غاية الظرف »

واستمتعت ولكن عيني والتر بقيتا مكتوبتين ،  
ياستئين ، بلا استجابة ، الخ :

— ولكن ، هل تحبينني ؟

وستند الى كوعه وأطل فوقها فتحتفزا ،  
وكانت لوسي نائمة على ظهرها ويدها مضطمتين  
تحت راسها ، وتديها المسطحان يرتفعا بتدوير  
العضلات المشدودة نظر اليها من عل ، وهو يشعر  
تحت أصابعه بدفع الجسد المرن المموج الذي  
اصبح يمتلكه تماما . ولكن صاحبة هذا الجسد  
ابتسمت وهي تنظر الى أعلى ، ناحيته ، يجعون  
نصف مغلقه .. من بعيد ..

— هل تحبينني ؟

— انت جذاب !

وظهر من بين رموشها الداكثة شيء  
كالمسخرية .

— ولكن هذه ليست اجابة على سؤال ، هل  
تحبينني ؟

مهز لوسي كتفها وظهر على وجهها التذمر ،

وقالت :

— احب ! كلمة ضخمة ، ليس كذلك ؟

ورفعت احدى يديها من تحت راسها  
وتحسست خصلة الشعر البنية التي انحدرت على  
جبهة والتر .

— شعرك طويل جدا

فعاد والتر يلح :

— لماذا رضيت بي اذ ؟

— لو كنت تعرف كيف تبدو مضحكا وجهك  
يتخذ مظهر الجذ وشعرك يتدل في عينيك ،  
الكلب الذي يعانى من الامساك .  
فأزاح والتر خصلة شعره ومضى يقول  
بعناد .

— أريد اجابة على سؤال . لماذا رضيت بي ؟  
— لماذا ؟ لان هذا يسليتي ، لاني أردت ذلك ،  
اليس هذا واضح بما فيه الكفاية ؟

— بدون حب ؟

— فتسائلت بصير نافذ :

— لماذا تصمد دائما الى الاتيان بالحب ؟

— لماذا ؟ ولكن .. كيف يمكن أن نتركه

جانبا ؟

— ولكن اذا كان يمكنني أن اناك ما اريد  
بغيره ، فلماذا أتى به ؟ ثم ان الانسان لا يأتي  
بالحب ، ان الحب شيء يحدث للانسان . وكلم  
هو نادر الحدوث ! بل لعله لا يحدث أبدا ، لست  
أدرى . على أية حال ، ما الذي يفصله المرء بين  
حالتي حب ؟

وامسكته ثانية من خصلة شعره وجذبت  
وجهه نحو وجهها قائلة :

— في هذه الاناء يا حبيبي والتر هناك أنتا  
كان فيه في مسافة بوصة او اثنتين من فمها ،  
ولكنه يتكلم رقيقه ورفض أن يتصاع لجذبا ،  
وقال :

— هذا بخلاف الآخرين

فجذبت شعره بشدة قائلة :

— أيها الابله ! بدلا من أن تكون شاكرا على  
ما تحصل عليه .

— ولكن ، ما الذي أحصل عليه ؟

اتحنى جسدها الدافئ مبتعدة عنه ، ولكنه  
مازال ينظر في عينيها السائرتين :

— ما الذي لدى ؟

وبينما هي ما زالت مقبلة ، قالت وكأنها  
توجه انذارا :

— لماذا لا تقبلني ؟

فلم يجب والتر ، ولم يتحرك ، فدفعته بعيدا  
قائلة :

— آه .. حسنا ، يمكن لاثنتين أن يلعبا هذه  
اللعبة ؟

فدفع والتر وانحنى ليقبلها قائلة :

— حقا ، أنا مغفل .

فأشاحت بوجهها قائلة :

— نعم ، انت كذلك

— أنا آسف

ولكنها كم تتساهل :

— لا .. لا ..

هذا المبدأ ، هل كانت الآراء هي الغالبة أم كانت الأحداث هي التي تدل على الشخصية ؟ فنحن هنا تواجه ثلاث قوى : الشخصية والمحدث والرأي ، فأيهما : الحدث والرأي ، كان أقوى أثرا في الشخصية ؟ وهل انتهى الحدث أو أصبح أقل هذه العوامل أثرا كما ينتظر بناءه في مفهوم رواية الآراء ؟ ثم سننتقل بعد ذلك الى الآراء نفسها ونرى هل كان هناك منهاج لهذه الآراء يمكن من الخروج من هذه الرواية بفلسفة لكانها وعلام رئيسية لفكره ؟

#### ٥ - الشخصيات وروابطها

تتخصص الشخصيات الأساسية في تسعة رجال وصمت تساء - ومن الرجال التسعة : اثنان من الفسائين ، وصحفيان ، وكاتب رواي ، وفيلسوف لا يعمل ، وعالم بيولوجي ، ومساعد له ، وزعيم سياسي ، وكان الدنيا قد خلت تماما من الموظفين والباحثين ورجال الشرطة - العالم في الرواية هو عالم الفكر والفن وحسب سوهو ، والرجال كلهم - كما أورد المؤلف - أصحاب رأى أو رسالة - أما النساء - وهن في المفاجأة - فليس من سوى زوجات لبعض الرجال وعشيقات للبعض الآخر - اقصد في آن واحد - ليست فيهن واحدة من ذوات الرأى في أى شيء ، بالرغم من كونهن راسياتيات - احدثن مثلا وهي البنات في هذه الرسام زوجة الروائي ، طبقا لما جاء في ص ٣٢٧ - قرأت حاملت وهي في الثالثة ، وكان دفتر رسوماتها يحوى صورة لأعمال جيوتو وروينز - وتعلمت الفرنسية من «كأنديده فولتير» وعندما كانت في السابعة أعطوها «ترسترام شاندى» وكتاب «بشوب بيركل» «نظرية الرؤيا» وكتاب الاخلاق لاسبينوزا ، وأعمال جويبا - وفي التاسعة قرأت «هكذا تكلم زرادشت» بوصفه مجرد كتاب باللغة الألمانية - ويستطرد المؤلف في ص ٣٢٨ ، ٣٣٤ ليصف أثر هذا النوع من التربية على شخصية النور ولكن هذا الاثر لم يكن أبدا كونها مفكرة كبقية الشخصيات الذكرية .

ليس هذا غريبا من كاتب ينتمى للبلد الذى انتمى اجمالا من كاتبات الرواية ، من حين أوستن الى الشقيقتين بروننى الى فرجينيا وولف ودفنى دى موريريه ؟ وفي رواية كل أبطالها مفكرين ؟ وهل يا ترى كان ذلك مقصودا من هكسل ؟

ولا توجد رابطة بين الشخصيات كما نعهد في الرواية التقليدية - يعنى لا توجد الحكمة التى تجعل هذا يصطلم بهذا أو بهذا - فالألف يصعد في بداية الرواية الى إقامة حفل كبر بحجم فيكل أطفاله وطلاته ويقدّمهم لنا «أحد واحد» بل انه يأخذنا الى الهند أثناء الحفل لأن قلبه

روائي معاصر يقدم على مثل هذا العمل - ومن ذلك ما يلي :

« رواية الآراء » ان شخصية كل فرد يجب ان تتضمنها - الى اقصى حد ممكن - الآراء التى ينفق بها هذا الفرد - وهو أمر ميسور بقدر كون النظريات تهذيبا عقليا للعواطف والفرانز والسلوك النفسى - ان العيب الاساسى في رواية الآراء هو انك مضطر لان تكتب عن لديهم أفكار يعبرون عنها ، وهو ما ينحصر في حوالى ١٠-٢٠٪ من البشر - وهكذا فان الروائيين الحقيقيين الذين ولدوا كتابا روائيين ، لا يؤلفون مثل هذه الكتب ، ولكننى - على أية حال - لا أهد نفسى من هؤلاء . ان العيب الكبير في رواية الآراء هو انها شيء متكلف - وهذا أمر لا مفر منه لان الذين يستطيعون الخروج بأفكار متقنة التكوين لن يكونوا أشخاصا حقيقيين تماما »

نعم ، هذه السطور ترد فعلا في الفصل الثانى والعشرين من رواية «نقطة مقابل نقطة» لاندوس هكسل ، وليست - كما قد يتبادر الى ذهن القارىء - دون أن يلام على ذلك - جزءا من مقالة في فن الرواية أو النقد الروائي - وهذه الرواية مليئة بأشياء كهذه ، مما يحى نازك هكسل قد قصد في هذا الفصل ان يوضح ان أسلوبه في تأليفها شيء مقصود ، ولأنه كان واعيا به عندما كتبها - ويعدنا الناقد لعظم رواياته ، وحتى عمل شخم يقع في ٤٣٥ صفحة بالبطء الضخم في طبعة بنسجوين لسنة ١٩٦٩ ( وهي الطبعة المتوفرة حاليا بمكتبات القاهرة ) ، وهي الطبعة السابعة لبنسجوين بخلاف الطبعة الاخرى ، فاذا عرفنا ان الطبعة الاولى كانت سنة ١٩٢٨ أمكننا ان نقدر مدى نجاح هذه الرواية .

#### ٤ - الفرغى ومنتج البحث

والذى نرمى اليه هنا هو ان تتامل الطريقة التى لجأ اليها هكسل تطبيقا لفكرته التى شرحها في الفصل الثانى والعشرين كما أسلفنا ، وكأنه يقصد بذلك ان يبرر الشكل الذى اتخذته لروايته وان يفهم القارىء الذى لا يحتملها انه هو الذى انتقى نوعا لا يتناسبه ، خاصة وهي من حيث الحجم تتبادل روايتين طويلتين ، وتمتلئ بما يرمى به النقاد كسبابا كثيرين ، مما يسبونه بالفاقية والخطابية والتقريرية وغير ذلك مما يكفى لكتم انفسا أكثر الكتاب جرأة .

سنستعرض شخصيات الرواية ، ثم تلخص حوادتها ، ثم نعود الى الشخصيات لنعرض كيفية بنائها وهل كان هكسل ملتزما بما وعد به من احتواء الشخصية في آرائها ومدى « شخصية »

ينضم لجساعة البريطانيين الأحرار التي يزعجها  
والآخر يبيحه بأنه لا يهتم بالسياسة ويصيح به:

«التقدم ! أنتم معشر السياسيين تتحدثون  
دائما عن التقدم ، كما لو كان مستمر ! المزيد  
من السيارات والنواليد والغذاء والإعلانات والمال  
وكل شيء الى الأبد » أنتم في حاجة الى بعض  
الدروس في مفادة « البيولوجيا العنصرية »  
التقدم ! نعم ، مالفى ترون أنه يجب عمله بشأن  
الفوسفور مثلا ؟

وكان سؤاله يبدو وكأنه اتهام شخصي :

« ولكن هذا كله خارج عن الموضوع تماما »

« بالعكس ، أنه الموضوع نفسه ! ان  
ما تفقدون عليه من التزايد في الزراعة سوف  
يؤدي الى استنزاف الفوسفور من الأرض ، مايزيد  
على واحد في المائة سنويا ، ثم هناك مئات الألوف  
من اطنان خامس اكسيد الفوسفور تذهب الى  
البحار ، وتتحدثون عن التقدم » أه من  
هذه الوسائل الحديثة للتصريف ؟

فأولف هنا يعرض وجهي بطر لا دنده من  
التراشق بهما : فلا الحقائق العلمية يمكن  
مجادلتها ولا تطور المذاهب السياسية يمكن إبقائه  
كما ان المفاضلة بين الطريقتين كالمقارنة بين الألو  
والأوزان ، عمل لا طائل وراءه :

ولقد عوملت هذه الرواية بماملة الرواية التي  
تعبر عن رأي مؤلفها بواسطة بعض النقاد  
والمفكرين ، وكان ذلك - فيما أظن - مدعاة  
للقسوع في الخطأ » ومن أمثلة ذلك مايقوله  
لورانس كوليسار في كتاب صغير له يسمى  
« الهرب من الصراع » ، ألفه أصلا ليعارض  
به آراء في الأخلاق وردت في مؤلفات  
متعددة لهكسل ، وآراء أخرى وردت في كتاب  
« تعريف بالأخلاق » لوالتر ليبمان ، الملحق الصحفي  
الشهير . يقول كوليسار :

« ان المستر هكسل لديه عادة متأصلة في  
الخلط بين العاطفة والادراك » ففي إحدى رواياته  
وهي نقطة مقابل نقطة ، يدعو قرواه لأن يضحكوا  
من قلوبهم على اللورد جاتنسن الذي ظن أنه  
يستطيع أن يثبت وجود الله بمعادلة جبرية ،  
وفي نفس الرواية ، يمسكو أنه يتوقع منهم أن  
ياخذوا مأخذ الجد موقف مستر سياندريل ،  
الذي يحاول - بينما هو يدبر جريمة قتل - أن

يصل الى برهان مماثل عن طريق الاستماع الى  
معزوفة موسيقية على الجراموفون »

وبينما نحن لا نهتم في هذا المقام بمدى  
صحة ما يوصف به هكسل من الخلط بين العاطفة  
والادراك ، الا انه من الخطأ أن نستنتج ذلك من  
المقارنة بين موقفين قصصيين كالمذنبين ذكرهما  
السيد كوليسار . فالرواية لم تكتب الا من أجل  
ذلك رأى في مقابل رأى ، وجهة نظر ضد وجهة  
نظر . ولاشباع فضول القارئ الذي لم يقرأ هذه  
الرواية فأنني أذكر ان البرهان على وجود الله  
بمعادلة رياضية كما يدعيه اللورد جاتنسن (وهو  
ابن عم تانتسماونت) ينجي في ص ١٤٠ ، وهو  
بالطبع نكتة لا أكثر ، مؤداهما انه لما كان حاصل  
ضرب مالانهاية في صفر يساوي أى عدد موجب ،  
فان انكون ، وهو يناظر الكمية الموجبة ، ناتج  
عن خلقه من لا شيء وهو الصفر ، بواسطة قدرة  
لا نهائية من الله . أما البرهان الموسيقي فهو  
فصل رائع في التصوف والموسيقى معا ، هو  
الفصل السابع والثلاثين ، آخر فصول الرواية .  
وان النزعة التصوفية عند هكسل والتي لم تكن  
تبلورت تماما عندما كتب هذه الرواية ، لتظهر  
في مواضع متعددة منها ، على رأسها مجازات  
مسز كوانز مع مارجوري عن الله ، والطريق  
الى « فيشلا في ص ٣٥٢ ، تقول لها وهما  
يتحكما نازل على مشكلة هجرها لزوجها ومماشرتها  
لرجل يريد أن يتخلص منها وهي حامل منه : « انه  
لا توجد معجزات يمكن بها حل مثل هذه المشاكل ،  
لا يوجد دواء لعلاج الشقاء » ليس هناك سوى  
الفضائل القديمة المصلحة : الصبر ، الرضا ،  
وغيرها ، ثم العزاء القديم ، المصدر القديم للوقت ،  
قديم ولكنه ليس مملا . لا يوجد شيء أقل إثارة  
للحلم من الله ، ولكن أغلب الشباب لا يصدقونني  
عندما أقول لهم ذلك ، رغم انهم يصابون السأم  
القائل من الرقص وفرق الجاز ! » وفي ص ٣٥٢  
نموذج آخر .

واذا حاولنا أن نستخرج الآراء الواردة في  
الرواية ونعزلها تماما عن سياق الحوادث وتكوين  
الشخصيات ، كما يفصل الكيميائي عنصرا من  
مركب ، فانه لا ينتظر - بعد هذا الجهد الشاق -  
أن تحصل ، فيما أظن ، على منهج فكري ، أو  
فلسفي متناسق ، كهذا الذي نجده في كتاب  
« غايات ووسائل » مثلا . فبينما نجد هكسل في  
هذا الكتاب يعمد الى وضع تراكمي تؤدي الى  
تحقيق الغايات الاقتصادية والاجتماعية  
والسياسية التي يؤمن بها ، ويرتب آراءه على  
هذا الاساس ، فانه في هذه الرواية رغم كل

ماتليت حتى تندروش هي الاخرى وتقتنع بأشياء كثيرة تجعلها تشمر بالسعادة الكاملة ولكننا لا نعرف كيف انحلت مشكلتها او كيف تطورت بها الامور .

#### (ج) فيليب كوارلز :

يظل طوال الرواية تائها في افكاره ومذكراته . اما زوجته الينور فقد بذلت جهدا لتخرجها الى الحياة الواقعية بل وشجعتها على مصاحبة غيرها من النساء تطويرا لشخصيته اما هي فتدخسل مع ايفرارد ويبي في مشروع حب يقتصر في النهاية على قبلة واحدة ثم يموت طفلا كما يموت ويبي في يوم واحد وبهذا ينتهي خط كوارلز .

#### (د) هارك وامبيون :

يبدأ حياته كاتباً وفناناً فقيراً ثم تزوج فتاة مومرة . هذا الرجل وزوجته هما الوحيدان في الرواية اللذان لا يعدان من الشواذ ، وفي نفس الوقت ليس هناك مايقال بشأنهما . ولايستعري القارئ هنا سوى تحول وامبيون من الكتابة الى الرسم ، وهو يقول في تفسير ذلك ان الكتابة لا تصلح لما اجد اننى اريد قوله الآن . أي راحة هي تلك التي اجدتها في الهرب من الكلمات ، كلمات ، كلمات ، كلمات ، انها تعزل الانسان عن الكون ، ثلاثة ارباع الوقت تخفى بلا تعامل مع الاشياء ، فقط مع الكلمات الفنية التي تعبر عنها ، بل كثيرا ما لا تعبر عنها ، (ص ٢١٤)

#### (هـ) بيرلاب :

يسكن غرفة عند سيدة صادفتها وهي طلعها حادثة كانت نتيجتها انها نمت ممقدة من ناحية الجنس ، وينتهي هذا الخط بانتصار الحب ، وأخيرا يتسكن بيرلاب من مطارحتها الهوى ، ويسترسف المؤلف وصف هذا الموقف (ص ٤١٢) ، ٤١٣) بأسلوب يظهر فيه تأثره بصديقه الحميم د. هـ. لورانس .

#### (و) سياندريل واليدج ويبي :

تظل حياة سياندريل مقتصرة على الخمر والنساء والجون ، ويعيش على المال الذي يأخذه من امه خفية عن زوجها الجنرال ، الذي يبغضه ويحتقره لأنه لا عمل له . بل ان سياندريل يسف فكرة العمل ويرفضها . اما اليدج فذو عقيدة يسارية ، ويعمل باحر زهيد ويساعد امه وأخته على الحياة . اما ويبي فيعتقد أنه لا فائدة من البرلمان البريطاني فقد قصى فيه خمس سنوات، ويرى ان الاصلاح لا بد ان يكون بالقوة وله اتباع يرتدون زيا رسميا .

وقبحة نجد سياندريل واليدج يقتلان ويبي .

ثم فجأة نجد سياندريل يرسل خطايا لحزب ويبي يذكر فيه ان القاتل سيكون في مكان وزمان يحددها ، والمكان هو منزله . ثم يجلس في انتظار القادمين حيث يقتحمون المنزل وينتادلون معه المثلقات على نفقات رباعية يتهوون من مقام « ا » الصغير . والتي كان سياندريل يعتقد انها أسهل طريقة لاثبات وجود الله ، ويموت بالرمصاص .

هذه هي الخطوط الرئيسية للرواية وهي كما نرى خطوط متوازية تماما .

#### ٧ - بناء الشخصيات :

يلجأ هكسلي الى كل وسيلة معروفة لوصف شخصياته . فهو احيانا يذكر لنا شيئا عن الشخصية ، متفرغا لوصفها ، او في اشارة عابرة ، او بين قوسين ، وأحيانا يرينا هذه الشخصية وهي تعيش وتتكلم دون تعليق منه . ويمكن القول بأنه لما الى كل هذه الطرق في خلق ووصف شخصيات الرواية كلها . من الذي لا يعرف سياندريل عندما يسمعه يقول :

« العمل ! ان العمل لا يستحق الاحترام أكثر مما تستحقه الخمر ! بل انه يؤدي نفس الغرض تماما ، انه يذهب بالعقل ويجعل المرء ينسى نفسه . العمل مخدر ، هذا كل ما هنالك . انه لم المهيب ألا يمكن الناس من الحياة يقظين دون محسر . من المهيب ألا يكون لديهم الشجاعة ليعرفوا لكون على حقيقتهم ، وانفسهم على حقيقتهم . لا بد ان يخدروا انفسهم بالعمل . شباء ا ان مبدأ العمل هو مبدأ الفناء والعجز . قد يكون العمل عبادة ولكنه ايضا ذفن العروس في الرمال . انه ايضا احداث لقد من الضجة واثارة لقد من الفجار الذي يجعل المرء عاجزا عن أن يتكلم او أن يرى أصابعه ا ان العمل هو أن تخفى نفسك عن نفسك . لا يصعب إذن أن أمثال صمويل سميالز وأشبايعه من رجال الاعمال يتحمسون للعمل ، ان العمل هو الذي يجعلهم يخشون انفسهم بوجودهم ، بل انهم مهزون . انهم اذا توقفوا عن العمل ، تحققوا انهم ، ببساطة لم يوجدوا ابدا ، أغلبهم ليسوا سوى تقوي في الهواء ، هذا كل ما هنالك . ربما تقوي تحوي راحة كريمة . لا عجب انهم لا يعرفون أن يتركوا العمل ، فانهم قد يعرفون من هم حقاً ، انها مجساةفة ليست لديهم الشجاعة الكافية للاقدام عليها . (ص ٢١٩)

هذا الاتفاق الدولي ، يكفي أن تسمعه يقول ذلك لتعرف مدى ذكائه ومدى ردايته . ولتعرف أيضا - بالطبع - مدى مهارة هكسلي في تقصص الشخصيات والدفاع عن وجهة نظر لا يؤمن بها هو ، وادخال شخصياته في مناقشات وجدل .

والانتقال من طرف الى طرف معبرا عن كل فكرة  
وصفا ، بمقدرة تذكرنا بكرنياد القبرصي زعيم  
الا ناديمية الجديدة عندما نديه الاتينيون الى روما  
ليسوى مسأله الضرائب فخطب مثبنا الحقيقة ،  
م حسب في اليوم التسالي ونقض كل ما قاله  
مستعينا في ثلثا محادثتي بالحجة الدامغة ، مسا  
ادى الى رجوع الفلاسفة اليونانيين الى بلادهم  
ومع شباب روما من الاستماع لهم .

ونأ اذا مضينا نستعرض أسلوبه في ذلك  
فأنا سنورد الرواية كلها . ولكنني اكتفى هنا  
بأن أنتقي شخصيه واحده هي لوسي ثانيا ماونت  
في موب غرامى لها ، مع والتر ، لنرى منه  
كيفية وصف الشخصيه بالاسلوب النعصى  
ان مع وليس باتقريبه العارضة التي لا اهلها  
تفتقر في رواية بهذا الحجم تتاتي فيها فرصة  
الموقف النعصى كما لا تتاتي في القصه القصيره  
او حتى : لروايه القصيره : ( ص ٢٠٤ : ٢٠٥ ) :

• سأله ذات ليلة :

• هل تحبيني ؟

كان يعرف انها لا تحبه ، ولكنه أراد أن  
يؤكد هذه المعرفة ، أن يجعلها تصرح بها .  
• انني اجدك في غاية الظرف .

واستسعد ولكن عيني والتر بقيتا مكثرتين ،  
يانستين ، بلا استجابة ، ابح .

• ولكن ، هل تحبيني ؟

واستند الى كوعه وأطل فوقها متحفرا ،  
وكانت لوسي نائمة على ظهرها ويدها مشتيمتين  
تحت رأسها ، وتديها المسطحة يرتفعان بتدبير  
المضلات المشدودة نظر اليها من عل ، وهو يشعر  
تحت أصابعه بطفه الجسد المرن المسوج الذي  
أصبح يمثل كله تماما . ولكن صاحبه هذا الجسد  
ابتسمت وهي تنظر الى أعلى ، ناحيته ، يطفون  
نصف مظلة .. من بعيد ..

• هل تحبيني ؟

• انت جداب !

وظهر من بين رموشها الداكسة شيء  
كالسخرية .

• ولكن هذه ليست اجابة على سؤال ، هل  
تحبيني ؟

فهزت لوسي كتفيها وظهر على وجهها التذمر ،  
وقالت :

• احب ! كلمة ضخمة ، اليس كذلك ؟

ورفعت إحدى يديها من تحت رأسها  
وتحسست خصلة الشعر البنية التي انحدرت على  
جبهة والتر .

• شعرك طويل جدا !

فعاد والتر يلح :

• لماذا رضىت بي اذن ؟

• لو كنت تعرف كيف تبدو مضحكا ووجهك  
يتخذ مظهر الجذ وشعرك يتدل في عينيك ،  
ذلكم الذي يعاني من الاساك .  
فأزاح والتر خصلة شعره وضى يقول  
بعناد :

• أريد اجابة على سؤال . لماذا رضىت بي ؟  
• لماذا ؟ لأن هذا يسليني ، لأنى أردت ذلك ،  
اليس هذا واضحا بما فيه الكفاية ؟

• بدون حب ؟

فتساءلت بصبر نافذ :

• لماذا نعد دائما الى الاتيان بالحب ؟

• لماذا ؟ ولكن .. كيف يمكن أن نتركه  
جانبا ؟

• ولكن اذا كان يمكنني أن أنال ما أريد  
بغيره ، فلماذا آتي به ؟ ثم إن الانسان لا يأتي  
بالحب ، إن الحب شيء يحدث للانسان . وكس  
هو نادر الحدوث ! بل لعله لا يحدث أبدا ، لست  
أدرى . على أية حال ، ما الذي يفصله المرء بين  
حالي حب ؟

وامسكته ثانية من خصلة شعره وجذبت  
وجهه نحو وجهها قائلة :

• في هذه الاناء يا حبيبى والتر هناك أنت  
كان قسه على مسافة بوصة أو اثنتين من فمها ،  
ولكنه حبس رقبته ورفض أن ينصاع لجذبها ،  
وقال :

• هذا بلاغ الآخر

فجذبت شعره بشدة قائلة :

• آيها الابله ! بدلا من أن تكون شاكرا على  
ما تحصل عليه .

• ولكن ، ما الذي أحصل عليه ؟

اتعنى جسدها الدافئ ميتعدا عنه ، ولكنه  
مازال ينظر في عينيها الساخرتين :

• ما اننى لدى ؟

وبينسا هي ما زالت متقطبة ، قالت وكانها  
توجه انفادرا :

• لماذا لا تقبلني ؟

فلم يجيب والتر ، ولم يتحرك ، فدفعته بعيدا  
قائلة :

• آه .. حسنا ، يمكن لاثنتين أن يلعبا هذه  
اللعبة .

فدعى والتر وانعنى ليقبلها قائلا :

• حقا ، أنا متفعل .

فاشاحت بوجهها قائلة :

• نعم ، انت كذلك

• أنا آسف

ولكنها لم تتسائل :

• لا .. لا ..

وعندئذ وضع يده تحت خنثها وحاول أن يجذب وجهها ناحيته ليقبلها ، أتت بحركة .  
هجائية وحشية وعذبة في بطن إبهامه - امتلأ بالكرهية والرغبة فأخذها بالعنف -  
وأخيراً - مزقت صممت الغمضول الذي يل  
شباع اللذة :

— أما زلت منشفلاً بالحب ؟

هذا هو الموقف القصصي الرائع ، الذي يأتي بكل شيء . تتضح تماماً شخصية لوسي ، وشخصية والتر ، وتحقق المتعة والتشويق وكل ما يأتي من القصة - ولو حاولنا أن نصف لوسي بأى دلام آخر ، فأننا لا يمكن أن نصل إلى ما وصل إليه هكسل في هذا الجزء - نعم ، امرأة شرهة فاسقة ، تنقل الروايات بأمثالها ، ولكن هذه تتنازل بشيء جديد - فاسقة ، ولكنها ليست كذابة ! أنها لا تخدع أحدا ، تعرف ماتريد ، وتحصل عليه ، بلا خداع - إن أى امرأة تقدم على الجنس لا بد أن تصحبه بالاعتراض بالحب كمبرر لما تفعله على الأقل ، وهو ، بأى مقياس ، عسل لا يقره المجتمع ، خاصة في عصر هذه الرواية - ولكن ليس لوسي ، فهي أرفع من أن تكذب !

مثل هذا كثير في رواية هكسل ولكنه يرغم ذلك يلجأ إلى كل وسيلة أخرى ، فهو يصنف لوسي في هذا الحقل الذي بدلت به الرواية ، عندما تقابل الجنرال نويل وتحادثه عن سباندويل :

— « والتر وأنا .. سوف نقابل ابن زوجتك هذا المساء »

وكانت تتحدث بذلك الطريقة التي نتحدث بها للناس عن يحيونهم ، رغم أنها كانت تعرف الكراهية العنيفة التي يتبادلها سباندويل مع زوج أمه - وقد وزنت لوسي عن أمها فرامها بانتخب في المحادثات الاجتماعية ، ومع لسة من الفضول العلى الذي يتصف به أبوها ، فقط هي تستمتع بأجراء تجاربها على الأدميين بدلا من الضفادع - ما عليك - إلا أن تفعل أشياء غير عادية ونضع الناس في مواقف غريبة ثم تنتظر لترى ما يحدث - أنها طريقة داروين وباستير ! وهكذا توجد في مواضع كثيرة أوصاف للوسى من المؤلف ومن الشخصيات -

ولكننا إذا اخترنا شخصية من بين الرجال ، فأننا سنجد أن تكوين هذه الشخصية تحتويه فعلا آراء صاحبها أكثر مما يوصف في سياق السرد أو الحوار ، وخاصة فيليب كوارلز ومارك رامبيون - ومن الصعب أن نورد الأمثلة لظواهرها ولكننا بالأشارة إلى الفصول ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٦ مثلا - ولكن هذا لا يعني أن اتخاذ الشكل القصصي

كوسيلة للتعبير يحتسم وصف الشخصيات بالحوادث لأنها مشتركة فيها بطبيعة الحال ، ولكن المؤلف كان موفقا إلى حد كبير في تطبيق مبدئه فيما يتعلق بشخصيات الرجال في الرواية ، وهو احترواها في الآراء إلى أقصى حد ممكن ، طالما أن الشخصيات لم تظهر في الرواية إلا بأرائها كما هو الحال في فيليب رامبيون كما سبق ، أما سباندويل فهو - إلى جانب آرائه الهائلة - قد ارتكب جريمة قتل وتولى التخلص من جثة صحفية بوسيلة لا بد أن يكون لها دخل كبير في تصوير شخصيته للقارئ (الفصل ٣٣)

## ٨ - الآراء :

أعود هنا فأوضح أن المقصود برواية الآراء كما يكتبها هكسل مثلا ، وكما يعرفها في روايته هذه ، ليس الرواية التي تكتب بتعبير عن رأى معين ، فهذا شيء مختلف تماما ، نجد أمثلته في كثير من الروايات الميتافيزيقية وغيرها - فالذى يقرأ مثلا « الغريب » لدامو سيعرف أن المؤلف يريد أن يقول أن العلاقة بين الإنسان وإعدام هي علاقة الاغتراب ، والذى يقرأ « الطريق » لنجيب مصحوظ لن يفوته أن المؤلف يريد أن يقول أن الاستماتة في البحث عن المطلق لن تؤدي إلا إلى الضياع - ولكننا لا نستطيع أن نقرأ « العقل » أوليم فوكير مثلا ونخرج منها بأن كل الناس فاسقون وشريرون وميانون للعنف ، لأنه يعرض علينا المطلق من المجرمين والأفاقين - ندابه دما - دون أن يشعرا ، حتى لو كان يقصد ذلك ، بأنهم يمثلون البشر جميعا ، فضحاياهم مثل سبل دريك ، يسوا منهم - مثل هذه الرواية لا تحوى فكرة معينة أو لا تحوى فكرة واحدة تدور حولها حوادث الرواية -

إن رواية الآراء - بعكس ذلك - تحوى آراء كثيرة ، بل أنه ليس من الضروري أن تتفق هذه الآراء في المجال الواحد - وفي هذه الرواية - نقطة مقابيل نقطة - نجد أن المؤلف عن طريق عرضه للآراء المختلفة المتضاربة قد أظهر رأيه بوضوح وهو أن الحقيقة المجردة غير موجودة وأن أى موضوع أو موقف يمكن النظر إليه من وجهات متعددة تحوى كل منها جزءا من الحقيقة - بل لا استبعد أن يكون السكتير من هذه الآراء رغم تضاربها يمر بخاطر المؤلف حسب حالته النفسية في وقت معين ، بل ربما تكون حوارا بين المؤلف ونفسه - فالآراء تتضارب وتتعارض مع بعضها البعض لتمثل دوامة الفكر الإنسانى -

ومن أمثلة ذلك - وهي كثيرة جدا - هذا الحوار بين ويبي ومضيفة لورد ادوارد نانتماون ، أثناء الحفل ، كان ويبي يحاول اقناع اللورد بأن

ينضم لمجاعة البريطانيين الاحرار التي يترعها  
والآخر يجيبه بأنه لا يهتم بالسياسة ويصيح به :

«التقدم ! انتم مشعر السياسيين تتحدثون  
دائما عن التقدم ، كما لو كان سيستمر ! المزيد  
من السيارات والمواليه والغذاء والإعلانات والمال  
وكل شيء الى الأبد » ألتسم في حاجة الى بعض  
الدروس في مسادة « البيسولوجيا الفيزيائية »  
التقدم ! نعم ، ما الذي ترون أنه يجب عمله بشأن  
الفوسفور مثلا ؟

وكان سؤاله يبدو وكأنه اتهام شخصي :

« ولكن هذا كله خارج عن الموضوع تماما .  
« بالعكس » ، أنه الموضوع نفسه ! ان  
ما تقدمون عليه من التزايد في الزراعة سوف  
يؤدي الى استنزاف الفوسفور من الارض ، مايزيد  
على واحد في المائة سنويا ، ثم هناك مئات الألوف  
من أطنان خامس أكسيد الفوسفور تذهب الى  
المجاري فالتحجر ، وتتحدثون عن التقدم » آه من  
هذه الوسائل الحديثة للتصريف !»

فالؤلف هنا يعرض وجهتي نظر لا فائدة من  
التراشق بهما : فلا الحقائق العلمية يمكن  
مجادلتها ولا تطور المذاهب السياسية يمكن إيقافه  
كما ان المفاضلة بين الطريقتين كالمقارنة بين الأطوال  
والأوزان ، عمل لا طائل ورائه .»

ولقد عوملت هذه الرواية بمعالجة الؤابية التي  
تعبر عن رأى مؤلفها بواسطة بعض النقاد  
والفكرين ، وكان ذلك - فيما أظن - مدعاة  
للقسوع في الخطأ . ومن أمثلة ذلك مايقوله  
لورانس كوليسار في كتاب سفير له يسمى  
« الهرب من الصراع » : « ألفه أصلا ليعارض  
به آراء في الاخلاق وردت في مؤلفات  
متعددة لهكسل ، وآراء أخرى وردت في كتاب  
«تعريف بالاخلاق» لوانتر ليبمان ، المعلق الصحفي  
الشهير » يقول كوليسار :

« ان المستر هكسل لديه عادة متأصلة في  
الخلط بين العاطفة والادراك » ففي إحدى رواياته  
وهي نقطة مقابل نقطة ، يدعو قراءه لأن يضحكوا  
من قلوبهم على اللورد جاتندن الذي ظن أنه  
يستطيع أن يثبت وجود الله بمعادلة جبرية ،  
وفي نفس الرواية ، يبدو أنه يتوقع منهم أن  
ياخلوا مأخذ الجد موقف مستر سباندويل ،  
الذي يحاول - بينما هو يهبر جريمة قتل - أن

يصل الى برهان مماثل عن طريق الاستماع الى  
مزودة موسيقية على الجراموفون » .

وبينما نحن لا نهتم في هذا المقام بمدى  
صححة ما يوصف به هكسل من الخلط بين العاطفة  
والادراك ، الا انه من الخطأ أن نستنتج ذلك من  
المقارنة بين موقفين قصصيين كالتدريج ذكرهما  
السيد كوليسار . فالرواية لم تكتب الا من أجل  
ذلك : رأى في مقابل رأى ، وجهة نظر ضد وجهه  
نظر . ولاشباع فضول القارئ الذي لم يقرأ هذه  
الرواية فأننى أذكر ان البرهان على وجود الله  
بمعادلة رياضية كما يدعيه اللورد جاتندن (وهو  
ابن عم تانتسامونت) ينجي « في ص ١٤٠ ، وهو  
بالطبع نكتة لا أكثر » مؤداهما انه لما كان حاصل  
ضرب مالانهاية في صفر يساوى أى عدد موجب ،  
فان اتكون ، وهو يناظر الكمية الموجبة ، ناتج  
عن خلقه من لا شيء وهو الصفر ، بواسطة قدرة  
لا نهائية هي الله . أما البرهان الموسيقى فهو  
فصل رابع في أنصوف والموسيقى معا ، هو  
الفصل السابع والثلاثين ، آخر فصول الرواية .  
ون النزعة التصوفية عند هكسل والتي لم تكن  
تبلورت تماما عندما كتب هذه الرواية ، لتظهر  
في مواضع متعددة منها ، على رأسها محادثات  
مستر كوارلز مع مارجروري عن الله ، والطريق  
اليه » فمثلا في ص ٣٥٢ ، تقول لها وهما  
يتحدثان عن مشكلة مجرما لزويها وعاشرتها  
لرجل : « اني أظن اني أتكلم معهما وهي حامل منه : « انه  
لا توجد همجرات يمكن بها حل مثل هذه المشاكل ،  
لا يوجد حواء لعلاج الشقاء » ليس هناك سوى  
الفضائل القديمة المسلة : الصبر ، الرضا ،  
وغيرها ، ثم العزاء القديم ، المصدر القديم للقوة ،  
قديم ولكنه ليس مبالا » لا يوجد شيء أقل إثارة  
للملل من الله ، ولكن أغلب الشباب لا يصدقوننى  
عندما أقول لهم ذلك ، رغم أنهم يعانئون السأم  
القاتل من الرقص وفرق الجاز ! » وفي ص ٣٥٢  
نموذج آخر .

وإذا حاولنا أن نستخرج الآراء الواردة في  
الرواية ونعزلها تماما عن سياق الحوادث وتكوين  
الشخصيات ، كما يفضل الكيميائي عنصرا من  
مركب ، فانه لا ينتظر - بعد هذا الجهد الشاق -  
أن تحصل ، فيما أظن ، على منهج فكري ، أو  
فلسفي متناسق ، كهذا الذي نجده في كتاب  
«غايات ووسائل» مثلا . فبينما نجد هكسل في  
هذا الكتاب يصعد الى وضع تراكيب تؤدي الى  
تحقيق الغايات الاقتصادية والاجتماعية  
والسياسية التي يؤمن بها ، ويرتب آراءه على  
هذا الاساس ، فانه في هذه الرواية رغم كل

ما أعطاه لنفسه من الحرية في خلق الحوار في أي موضوع يراه ، مستقبلا تماما عن أحداث الرواية ، برغم ذلك فإنه كاتب رواية قبل أي شيء . وما زال الحوار الذي يبتدعه كيفما تراهي له متمشيا إلى حد كبير مع تكوين الرواية والشخصيات التي يخلقها . فهي - أي هذه الشخصيات - ما أن تخلق حتى تصبح واقعا لا يمكن تجاهله . ومهما تكن الشخصية محتواة داخل الآراء التي تأتي بها كما يقول هكسل ، فإن هذه الآراء ما أن تصور الشخصية وتكونها حتى تنطوي تحتها وتظهر الشخصية الروائية وتتجسم وتصبح الآراء نتاجا لها . وهذه مسألة لن يتاح لي أن أظهر منها أكثر من ذلك ، فهي تحتم قراءة الرواية كاملة لا يتقصها حرف .

ولو ان كاتباً غير هكسل ، أو لو ان كاتباً لا تشهد مؤلفاته غير القصصية بعلم زاهر وثقافة عربية ، هو الذي كتب هذه الرواية لأتمه كل من يقرأها بأنه لم يكتبها الا ليتهاي بما يعرفه وليوهم الناس بأنه العالم العلامة . فهي تمتلئ بالحديث عن .. عن كل شيء في الواقع ، الأدب ، الفلسفة ، الفن ، الموسيقى ، الدين ، .. الخ ، بل ان فيها جملاً وفقرات بالفرنسية والألمانية والإيطالية واللاتينية . ولكن هذا كله يفتقر في رواية يذكر فيها مؤلفها أنها بداية آراء .

ولا يمكن أن تأخذ عليها - قراء - إلا أنها رواية لا يحتملها كل قارئ . هذا بخلاف ملاحظات صغيرة أخرى ، منها مثلا أنها - وقد نشرت سنة ١٩٢٨ ، عندما كانت بريطانيا العظمى ما تزال عظمى - تظهر فيها نبرة الانجليز كما عرفناها في هذا العصر ، ففي الفصل السادس نرى فيليب كوارلز وزوجته وهما يتعشيان لدى مستر سينتارام الهندي ، في يومياً . والمؤلف يظهر الرجل الهندي - رغم انه عضو في البرلمان - بظهر الرجل الذي يقرأ ولا يفهم ، ويتحدث بلا هدف ، ولا يلتقي من فيليب سوى الموافقة التي تحتها اللياقة أو مجاملة الضيف الحضيف . وكلنا نعرف ان السياسيين الهنود من أكثر الناس ثقافة . وفي الفصل الثامن عشر يصف المؤلف وصول كوارلز وزوجته إلى بورسعيد عابرين قناة السويس في الطريق إلى إنجلترا ، ويقول ان الماء - في الميناء - كان قذراً ، وإن الحر كان فظيما والبجو مليئا بالفقار . وأنا شخصياً من أبناء هذه المدينة وعشت فيها طويلا بل انني كنت بها في هذا اليوم الذي زارها فيه المستر فيليب كوارلز والسيدة ليتور زوجته - وأنا واثق تماما ان الجيو

لم يكن كذلك لأن جو بورسعيد لم يكن كذلك في أي يوم من عمرها . فهي محاطة بالمياه من جميع الجهات ولا يأتيها الغبار ولا الحر الشديد من أي جهة . كما ان وصف المؤلف لباتح حتجول هناك - فيما عدا أنه يتحدث كل اللغات - لا يدل ، إلى جانب ذلك كله - لا على أنه يريد أن يستهوي قراءه بما عهدناه عند الغربيين من الهلوسة عند الحديث عن الشرق . والماء في ميناء بورسعيد لم يكن قذراً أبداً وكان به نادي سباحة انجلو فرنسي وقد استحم فيه المستعمرون زمنا طويلا ، وكان قذرا من هذه الوجهة فقط . ومن ذلك أيضا حكاية لوسي عن تسماء تونس وكيف انهن كن يتفرجن عليها كأنها زائر من كوكب آخر ويمجبن لحافتها وعدم وجود عيال معها . مثل هذه المسافرة الاستقرائية كانت - حتى في هذا العصر - تدعى في بيوت المتحضرات من الشرقيات . مثل هذه الاشياء - فيما أظن - تهمل قارئ القصة أكثر مما تهمل أسئلة رامبيون في ص ٤٠٧ عن الدوافع الانسانية والسلوك الانساني وفي ص ٤٠٢ عن الوجود وأثر نظريات النسبية والكوانتم وغيرها من الكشوف العلمية التي كانت جديدة في هذا العصر . ممتعة ما في ذلك شك ، ولكنها ليست قصصية .

٩ - الخلاصة :

تخفي قصة مسبق إلى أنه اذا كان تعريف رواية الآراء كما أوردته هكسل تعريفا صحيحا ، وإذا كانت هذه الرواية نموذجاً صادقا لرواية الآراء ، فإن هذا المثلث : الشخصية والحدث والرأي سيظل ثلاثيا متبادلا التأثير ، أخذاً في الشد والجذب اذا كان للرواية أن تكون عملا قصصيا . وحتى اذا عسدد المؤلف إلى صلب شخصياته وحوادثه في قوالب الرأي ، فإن آراء كل شخصية مستعود في النهاية تابعة لهذه الشخصية ونابعة منها وتمشية معها ، وكذلك الحوادث ! وأميل إلى الاعتقاد بأن رواية الآراء - اذا كان حتما لكل رواية أن تكون رواية حدث أو رواية شخصية - تدخل في باب رواية الشخصية . ولعل هذا هو ما قصد إليه المؤلف عندما قال «ألي أقصى حد ممكن» في تعريفه ان آراء سباندويل كما تأتي في الرواية ، وجريمتها كما تأتي في نهايتها كلاهما نابع من شخصيته كما وصفها هو نفسه عندما تحدث عن سبغ فكرة العمل ، وكما وصفها زوج أمه فيما تقدم .



# مشهد من وراء الستور

يقام: عز الدين نجيب

الجسم أن تشعر بالآلام الطبيعية للوضع المرحق الذي اتخذته ، بل أن تتحرك في كل اتجاه بلا حرج . أتجهت الاقدام نحو الماء البارد ، ترطب الجلود الساخنة من لسعة الشمس ، وتداعب أسننه الموجات الناعمة وهي تسعى لتلحق رمال الشاطئ . اندفعت الأجساد العارية ، بتحرر تام من تسلط أى خطر لتفوس في الماء تنثر الرذاذ، أو لتحتضن رروس الأمواج القرمزية . وعادت الحياة شيئاً فشيئاً إلى بحر الصخب المتجمد ، ولم يعد هناك أحد تقريباً يقف متطلعا إلى الجسم الغريب ، أو حتى يذكر عنه أى شيء .

كان السور يمتد على طول البلاج الضيق اللانهائي الطول ، من خلف صف الكبان الحجرية المظلمة ، ويغيب تماماً ما وراءه من بنايات المدينة . على طراز أسوار مدينة قايتباي، أحجده كبيرة حشنة ذات فتحات ، تحلله فتحات متباعدة راسية حادة ، تبدو كفتحات ينادق أو نبال الرماة في أحصو الفأرة . في أماكن غير قليلة منه آثار تهدم وتجريح ، بعضها حديث وبعضها يرجع إلى حقب بعيدة ، لكنها جميعاً آثاراً سطحية لم تستطع أن تتألم من رسوخه وتماسكه . لونه يجمع بين الرمادي الفاتح والأصفر الطيني وابني المحروق . في بعض أجزائه يبدو كل لون من هذه الألوان مستقلاً ، وفي أجزاء أخرى تبدو متمزجة ، كثيفة أحياناً شفافة أحياناً أخرى . وقد اعتاد أهل المدينة - من أبناء الطبقة الوسطى خاصة - على الاستحمام في هذا الشاطئ منذ طفولتهم ، دون أن يعرف أحد - أو يسأل - متى بنى هذا السور ومن بناه ، فنادوا ما تقع عليه عين أحدهم ، بفضل التصود ، كما أن تسديده النظر إليه يستلزم رفع العيون في اتجاه رأسه ، وهو ما يعرضها في معظم الأحوال للضوء الشديد الذي يعشيها .

اختلطت الرمضة كل الأبدان . تجردوا في أماكنهم : كل من في البحر أو بالشاطئ . وجوههم نحو السماء ، أنفهم فوق عيونهم . كانوا هناك ! آلاف الأجساد العارية : للترهلة ، التي أنت منذ الصباح ، لتلهو ، بلا حائل - حتى من شمسي البحر - بينها وبين هذه الشمس السخية . أصبحوا فجأة مجرد بقع صغيرة مبشرة ، كمعقد شاحبه انغرطت في دل أجساد . عدد الرروس السوداء تضيء آلاف الشطافات الصغيرة ، من لمسات الشمس فوق الأيدي التي تحمي العيون .

وكانت هناك ! الكتلة الضخمة المسطحة الداكنة ، اللامعة أحياناً ، السابحة في الفضاء بغير صوت ، المائرة حول نفسها ككرة ممتجة إلى الجنوب وإلى أسفل ، ببطء ، لكن باستمرار .

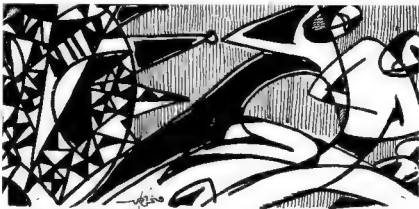
رغم ظل الأكف الأسود ، فقد كشف كل وجه عن شيء ما ، ابتداء من التمازج حتى الهلع . وختلطت الصيحات بالههومات .

... إنه يتجه نحونا ... سفينة فضاء ... صاروخ ذري ... ؟ يا ماما ... يرسل إشارات ضوئية ... هذه انكسارات الشمس ... اعطسوا ... اغطسوا قبل أن يحصدكم جميعاً ... قال : لله ولا فائك ... وجهه شؤم ... ! يا حفيظ ... ! هذه من علامات الساعة ... الفاتحة ... ! أعلنت الحرب ... تشهدوا على أرواحكم !

اخترقت الطنين المذهول صيحة واثقة :

... انظروا إلى سرعته ودرجة ميله . مستحيل أن يصل إلى الأرض قبل مئات الأميال .

سرى أثر الصيحة بينهم كالسحر : استرخت الأعصاب الكهربائية ، وأصبح من حق أعضاء



٣

أخرى • بعض العشاق استشاط غضباً وراح يسب المتكلمين الفوغائيين ، ولكني يضعهم امام الأمر الواقع استأنفوا عملية الجنس على مرأى منهم ، مما اضطر الآخرين الى أن يطرقوا بروسهم ويخرجوا في صمت ، او أن ينتزعوا العشاق عنوة ويستجروا معهم بالأيدي • وأبعض الآخر صدمه هول المفاجأة وسحقه الخجل فاندفع خارجا من الكابينة عاريا متصبيا عرقا ، لتحلتها الجموع في الحال •

لم تكن لحظات حتى كانت السكبان الضيقة قد تكاثرت ليحيط الأجساد المرتدة حتى استقرت ارتفعت من أسفل صرخات الاستغاثة والشتائم النابية وأعين المهروسين تحت الاقدام • اختفى الهواء واستحال التنفس • أصبح مؤكدا انهم سيموتون جميعا لو مرت لحظات اخرى على هذه الحال •

وجد الجميع انفسهم مرة أخرى ملفوفين على الشاطئ • يتخبطون ذاهلين ، أكثر انهيارا • أصبح اشريط الرمل الطويل ، عقدا مكتظا بمدد هائل من الحلقات الادمية الصغيرة ، تدور حول نفسها في رقصة صعبة ، يحاول كل شخص فيها أن يدفع رأسه في بطن جاره أو بين فخذيهِ ، فيركله الجار بقسوة ، ويحاول أن يفصل نفس الشيء مع جاره الآخر • تزداد ولولة الصوت الكريه ، ويشدد عنف الدوامات الهوائية التي يخلقها الدوران الحزوني للجسم الغريب • يستبد الصبح بالآلاف ، فيلقون بانفسهم على الرمال يحاولون أن يدفعوا فيها بروسهم • يندفع البعض الآخر الى البحر يلقي بنفسه بين الامواج يحتمي فيها ، وسين يشرفون على الفرق يرفقون بروسهم الى أعلى ، تمتص عيونهم الكتلة الوحشية السوداء المتسحرة الروس ، التي أصبحت الآن هائلة الضخامة لشدة قربها من

حين تجدد بحر الصخب مجددا في السماء ، لم يكن هذه المرة بفعل وضعة الصخب القاسية تحت الشمس ، بل كان الصوت هناك ، فجأة • وكأنفجار كوني ، زلزل أركان السماء والارض • للحظة ، للحظة واحدة ، كانت عيونهم جميعا عليها ، على الرأس السوداء اللامعة ، المندفعة نحوهم بفتة ، ومن الخلف ، ككل المخاضعين ، بكل جموح الكراهية أو غضب اليقظة •

مدينة القصة • مجنحة يعبرها الرمال الصغيرة السوداء ، ملتفة حول نفسها بخزونية ، مفرعة لمهواء من حولها ، صانعة في الجو وديجر والشاطئ • دوامات تقف بشيق مجنون في ابتلاع الاجساد العارية • لحظة واحدة ملأت عيونهم وقلوبهم ، لمئات السنين القادمة ، بكل ملامح هذا الجسم الاسطوري ، وفي اللحظة التالية كانوا قد بدأوا النضال المستميت ، للفرار من جاذبية تلك الدوامات ، ومن الهول الوشيك الانقراض عليهم ، تطاردهم ولولة صوته النشعة ، في محاولتهم للفرار كانوا يصطلمون ، ويتهاوى البعض من التزاحم والصلع ، فيدوس عليهم الآخرون دون أن يسمعوا صرخاتهم ، أو دون أن يباليوا بها • تندفع الجسود تجري على امتداد الشاطئ ، وتعود متخيلة لاهثة لا تعثر على ميتها يحميها ، حبيسة في الشريط الرمل الضيق ، المحصور بين السور الحجري أشباه وبين البحر • فجأة تذكر بعضهم الكبان فاندفعوا اليها • وجدوا جميع أبوابها مغلقة • بكل ما أتوا من قوة انهالوا عليها يحطمونها ويقتحمونها • فوجئوا بأن داخل كل واحدة رجل وامرأة على الأقل ، عاريين تماما • للحظة بهت الجميع • العشاق والمتحمسون على السوداء ، وفي اللحظة التالية حدث ردود فعل مختلفة من كابينة الى

واجههم السور ، شاهقا صلدا وساخرا • تعلقت  
عيونهم بافتحات الطولية الضيقة • بدأوا يعكرون  
في كيفية الوصول اليهسا • انفض أغلبهم شيئا  
قشينا وراحوا يحتفلون بالنجاة • انهك البعض  
في تضييد جروحه التي سببها الرحام • انشغل  
البعض الآخر في البحث عن زوجة أو ابنه أو  
صديقه • استأنف الآخرون اللعب والاستحمام •  
لكن بقيت ثمة جماعة يشغلها مصير الجسم الغريب  
وفى أى مكان من المدينة سقط ، وفيسكرون فى  
وسيلة للصعود الى فتحات السور للنظر منها الى  
الخارج • اهدؤوا فى النهاية الى وسيلة وشرعوا  
حالا فى التنفيذ •

لم تمض لحظات ، حتى كان قد أقيم تحت  
كل فتحة من فتحات السور طابور بشرى ، مكون  
من خمسة رجال يقفون فسوق اكتساف بعضهم  
البعض ، كطواير النمل ، يستطيع من على قبتة  
أن ينظر من الفتحة الى الخارج ، على أن يتبادوا  
المواقع ليتمكنوا جميعا من مشاهدة ما حدث •

لم يحد طلائع المتفرجين شيئا متيرا يستحق  
أن يحكى ، لم يكن ثمة أثر لانعجار ، وكان الهدوء  
يخيم على طرق الكورنيش حلف السور ، وعلى  
المتنزه العدم من ورائه ، حيث كانت تستلقى فيه  
مجموعة كبيرة من الاهالى ، يبدو أن معظمهم من  
البايعين الفتيول والشحاذين وعمال السيارات  
بملايسهم للشحاذة • وقبل أن ينزل المتفرجون  
فى خيبة أمل ، تنبهوا للملاحظة أحدهم :

— انظروا • • انهم يبدون كالثقل !

دققوا النظر فيهم لفترة • فلاحظوا انهم فعلا  
يختلفون بشكل ما عن أولئك الذين ينساقون فى  
العدائى العامة وقت الظهيرة • ربما كان الاختلاف  
فى طريقة استلقائهم على الأرض ، فهى تبدو  
انطراجا أكثر منه استلقاء • فالأذرع مملوحة بعيدا  
عن الاجسام ، والسيقان متفرجة أكثر مما ينبغي ،  
وبعضهم ممن يستندون ظهورهم على الاشجار  
الصفيرة ، تميل رؤوسهم ميلا مبالغا فيه فوق  
صدورهم •

صاح أحد المتفرجين من داخل احدى الفتحات .

— لكن لا أثر هناك لدماء أو حروق •  
قال آخر من فتحة بجواره :

— ربما ماتوا من الصدمة أو أن الجسم الغريب  
أطلق عليهم غازات سامة •

— لو حدث ذلك لكان أصابنا أيضا ما أصابهم ،  
فانه لا يفصلنا عنهم غير خطوات •



الأرض ، فيقتطسون من جديد ، يصد أن يأنفوا  
من الهواء قدر ما تستطيع صدورهم اختراقه ،  
محاولين التغلب على الاحتساج الذى يدهيهم  
فيهم بنومة ، بأنهم لن يخرجوا من البحر الى  
الأبد ••

عندما رفعوا رؤوسهم مرة أخرى لم يكن هناك  
غير الصمت ، ذلك النوع الكونى من الصمت ،  
الذى يملك حضورا مستقلا لا تجسر أى قوة على  
خدشه • أيقنوا للحظة أنه الموت • لكن بعد  
الشفقة الأولى الطويلة التى ملأت صدورهم  
بالهواء ، وصفعة اللون الأزرق الممتد ، والبقع  
البنية التى تتحرك فى بطنه شديد •• استبدت  
يهم الفرحة الجنونية التى لا تحدث للإنسان غير  
مرة : انهم أحياء ! •• وقبل أن يدفخوا ليصرخوا  
أو ليحتضنوا بعضهم بعضا أو ليفعلوا أى شئ •  
حتى لا يخنقوا بشغل الفرحة العاتية ، تسمروا  
مشدوهين : كل من فى البحر أو على الشاطئ ،  
رافعين وجوههم الى السماء ، مظللين بالأكف  
عيونهم ، يبحثون عن الجسم الغريب •• لم يكن  
له وجود على امتداد الأضراس !

— لقد سقط فى الجانب الآخر !

قالها أحدهم • الفتوا جميعا بحركة واحدة •

- لكنى واثق انهم ليسوا احياء على اى حال .

- اننى احسبك على هذه الثقة يا اخ .. لكنى  
انصحك بان تركب اولا نظارة طبية حتى تستطيع  
التمييز بين الميت والنائم .

- اذا تجاوزت عما فى كلامك من اهانة ،  
فاننى استطيع ان اقول لك اننى ما بنيت حكى  
الا على ما املك من بعد النظر ، وهو ما اظن أنك  
لا تملك منه شيئا !

- فى الواقع أنت لا تملك الا شوية الفاظ ،  
بينما قلت انا راى على اساس معرفتى الدقيقة  
بأوضاع هؤلاء الناس فى النوم او الموت .

- ليس هذا هو المهم ، المهم من اى زاوية  
تنظر اليهم .

- يا اخى أنت جمعنا وحلنا !

ازدادت حدة النقاش بينهما حتى تدخل  
الزملاء الآخرون عند بقية الفتحات ، وسرعان  
ما انحاز بعضهم الى من يرى ان اشخاص المنتزه  
قتل وانحاز البعض الآخر الى من يرى انهم  
نائمون . تعالت الضجة الى اعلى وتطاميرت  
الشتائم . حاول بعض ثائت نهدة الموقف قائلا  
ان اشخاص المنتزه فى حالة غيبوبة ، وهى درجة  
بين الحياة والموت . لم يخف ذلك من حدة  
الخلاف . اضطر زملاؤهم الذين يحملونهم الى  
الاحتجاج والتهديد بالقائهم لياخذوا فرصتهم فى  
الفرجة مثلهم . بدأت المسالمة البشرية فى  
الاعتزاز ، واصبح من المتوقع حدوث كارثة .

فحاة ارتفع دوى لاجراس مجهولة المصدر ،  
قطعت ذلك الصمت المريب فى الجانب الآخر ،  
اخذت ضجتها ترتفع تدريجيا ، تكن بعث  
صمت الجميع فى ترتقب . بعد لحظات شاهدت  
مطلع المنفرجين فى نهاية طريق الكورنيش عربة  
مطافىء حمراء تقترب ، وفوقها جنود الاطفاء  
بملايسهم الداكنة وخوذاتهم اللامعة ، فى اعقابها  
ظهرت عربة الاسعاف تلهت للحاق بها . كانت  
ضجة الاجراس من القوة بحيث شدت انتباه كل  
المسطلعين . بدأوا يتجمعون مهولون ، وهم  
يسألون بأصوات عالية عما حدث ، ارتفعت

صيحات الطفر من طلائع المنفرجين ، ممن يرون  
ان المنفرجين فى المنتزه قتل ، استنادا على حضور  
الاسعاف والمطافىء لانقاذ مصحبا الجسم الغريب ،  
وانضم اليهم بالطبع من يرون انهم فى غيبوبة  
نتيجة للصدمة ، وصرخ الذين ينتظرون دورهم  
فى الفرجة من الغيظ .

كانت العربتان فى تلك اللحظة تبران تحت  
أبصار المنفرجين ، امام المنتزه تماما ، واجراسهما  
تجلجل بصوت . توقع الجميع ان تتوقفا لنقل  
المصابين ، لكنهما اندفعتا فى طريقهما ، والحودات  
التحساسة تيرق فوق رموس الجنود ، وملابسهم  
الثقيلة يطوحها الهواء الى الخلف ، وهم يندفعون  
الى الامام متشسبين بالنعرة ، ووجوههم تمكس  
الصرامة والتبل كفرسان اسطوريين . تجاوزت  
العربتان المنتزه مخلفتين وراءهما دوى الاجراس .  
خيم الذهول والحيرة من جديد . ارتفعت صيحات  
الشمسة من الفريق الذى يرى ان اشخاص المنتزه  
نائمون فقط . صاح رجل من الفريق الآخر وهو  
يكاد ان ينفجر من الغيظ :

- يا باس . حتى لو كانوا طرشا لصحوا على  
دوى هذه الاجراس !

دوى الحيلالات من جديد .. واذا حدثه  
البياتية . بدأت طوابير الرجال الراسية تنقل  
نهديهما فعلا الى حين التنفيذ ، فاخذت تشمل  
فى رقبها حتى امر نوازل الجميع . انطلقت  
الصرخات . رضخت طلائع المنفرجين للأمر الواقع ،  
وبدأوا يهبطون ليعطوا الفرصة لزملائهم ، لكنهم  
حينما نزلوا فعلا : لم يجد هؤلاء لديهم حماسا  
لان يحتلوا مكانهم . ربما كان التعب قد نال منهم  
ما يجعلهم الآن أحوج الى الراحة .

كانت جموع المنفرجين المترقبين فى اسفل ،  
ممن شد انتباههم دوى الاجراس ، قد تفرقوا كل  
الى ما كان مشغولا به . وبعض الوقت استأنفت  
مطلع المنفرجين مناقشتهم بعد أن نزلوا ، وحاولوا  
ان يجذبوا حولهم بعض المؤيدين من عامة  
المنفرجين ، لكن لم يكن عند أحد الحماس لذلك ،  
وسريعا ما فقدوا هم أيضا حماسهم وانتشروا  
يلهون كالجميع . واستأنف بحر الصخب نشاطه  
كما كان فى البداية . حتى الكباشن أغلقت أبوابها  
من جديد على اصحابها العشاق .. وكان دوى  
الاجراس مازل يتردد صدها فى الزوايا المدينة ..

# في العالم القصصى ليوسف إدريس

بقلم: عبد الرحمن أبو عوف

الدرجة القصوى المفرطة ، تتكبل ثم تتوقف بأزواجها ، قوية وضييفة على الرغم من دقتها ، بنعشها نفس عميق ، خلاق ، تنبؤي في معظمها كأنها لا أعضاء لها كالماء المتأهب لاتخاذ جميع الأشكال . انها في النهاية آثار خاصة عصابية تعانى من طبيعة حوائى الحياة المصرية ، غير انها مثقلة بالشغول والبالوهرى أكثر من آثار أخرى في نفسنا المعاصرة .

وقد لمس صديق هذا الانطباع الاول ميلورا لحدا ما في مجموعته القصصية الاخيرة ( النداء ) وفي مسرحيته الاخيرة ايضا ( المخططين ) ، بل ربما يمكن الاشارة هنا لبعض أعمال مسرحية وقصصية سابقة ( كالقراير ، والهزلة الارضية ) ومجموعة ( لغة الاى آى )

ان بعضا هاما من هذه المحاولات الاخيرة يلتزم ذات البحث عن أسلوب جديد ، ان نوعا من الانتقال يتهدى مع اتصاله المستمر بالانتقالات السابقة ، وما تستهدفه أساسا هذه الدراسة هو محاولة تلمس تصور فكرى وجمالي لسمات وطبيعة واتجاهات تجربته الابداعية المتجددة تتجسد هوم الواقع المعاش والمتحركة بشكل أو بآخر في بناء عالم متخيل يوازى ويتخطى وينقد الواقع المصرى في المستوى الانساني .

والقاء نظرة عامة على المحاولة القصصية الاخيرة وليوسف إدريس، في المجموعة القصصية ( النداء ) وايضا ( لغة الاى آى ) نتجملنا نشعر شعورا عميقا بان هذه الحوادث الارضية التي

جسدت كتابات ( يوسف إدريس ) من زمن بعيد ، ولحد ما، مجرد المدرسة الواقعية الاشتراكية المجهضة ، في أدبنا الحديث ، كان الابن الشايطى من حيث تفكيره ومواقفه والتزامه البحث الحار عن الخلاص، ويمكن اعتبار آثاره في تلك الفترة آثارا انتقادية مفصلة فها ، تحمل عبير وجدان متنبه وصارم وتبدو كأنها تنحنى وهنا انتهت

وان اسهام هذا الكاتب في القصة بل في المسرح ، ليعتبر اسهاما هاما له نسوه ، بجانب كونه احدى القضايا الفريدة لجيلنا ، لقد أراد أن يكون قاضى الامل والتزهد والعنف الجماعى ، ويبدو انه فهم قبل غيره أن الادب لم يعد يمكنه ان يكون لعبة ولا وثيقة ، كذلك كانت آثاره الاولى ، آثار طاقة ونشاط والتزام ، وحرية ووجدان ، كانت قانون عمل انقاذ الى مفتاح حياة ، فمهدت لنا الطرق التي نواصل شقها . وربما ساعدتنا على توسيعها ، بيد أن هذه الاعوام الاخيرة أتاحت له فرصة مصالحة عامة .

ولنحدد مما ما نقصده في البداية بالاعوام الاخيرة ، بجانب ما هو أساسى في اعتقادنا بالنسبة للفنان ، وهو الوقوف وجها لوجه أمام وجدان مهسل ، وعاجز وأمام واقع تاريخى في مرحلة الصنع تسمه رياح التغيرات العنيفة، واقع يبدو صامتا ومرهقا ، ولا شك ان كل ابداعه القصصى والمسرحى بعد مرحلة الاولى يريد أن يتجاوز التشوش الاولى وأن يجد معنى مقبولا للحياة ، غير انها محاولات اختارت الذهاب الى آخر هذا التشوش ، محاولات غريزية بعيدة النظر الى



وقفت ، وكلسما علوت اتصسعت حتى لسان باستطاعتها أن تشمل - لو أمكنك العلو الكافي- الدنيا بأسرها ، وتبدو اللوحة البصرية بكل ظلالها هنا متنامية ومتحركة فهي إطار لسيل منهمر من أحاسيس وتصورات متشابكة ، ربما يصبح محورها المحسوس - انتظارا لقطار غريب ، رغم ن البقعة ليست محطة ولم يشاهد من قبل قطارا يعبرها وليس هناك سفر ، لا شيء سوى قضبان صدئة صندا سميكاً استحال من طبقة الى قشرة ومن تتابع محطات المشهد الخارجي وعناصر البيئة الى وجدانات تطل عل وقائنها ، من العالم الخارجي الى طوايا شخصية الراوية المستترة ، تستمر حركة جائشة هي التي ترسم إيقاعات الموقف القصصى ، بحيث يصبح (النحن) لا ( الانا ) هو جوهر المعنى بكل شموله ورحابته ، والذى تهمس به في توهج كلمات تستفز فينا قلق التمليل والتوقع والاستمالة لعبور ركود دائم قائم نعيشه ، يتجسد هذا الحلم على لسان الراوية الفارق في خواطره والمحقق عبر الاق ( اننى لا انتظر القطار لأركبه ، إنما فقط أنتظر اللحظة التي فجأة ، تماماً لا يد أن تكون فجأة تظهر رأس القطار من كوة الاق سوداء فلتكن ولكن لا بد أن تظهر ، تنبثق فجأة فيبدق قلبي هلعاً أو رعباً أو دحاً وأوجد وأعيش أشعر أننى لأول مرة حى ، وأننى لى لأوجد ، غير مهم بعد هذا أن تستجيب البقعة المفاجئة الى شرطة والشرطة الى خط والخط الى جسد القطار ، غير مهم أى شيء المهم هو ذلك الظهور المفاجئ المروع للنقطة ) .

ولترجى- الآن اغراء الاستغراق فى التلصيلات المدينة المكونة لاعاد غباية فى الشراء الوجدانى تلمسها متنامية ، من قصة لقصة ، فى هذه المجموعة ، بل يمكن الإشارة هنا لقصص مجيدة نشرت أخيراً فى الأهرام ومجلة (المجلة) (كالخدمة وحصال الكراسى) وكلها يعطينا لحد ما الخيط السرى الذى ننسج منه تصوراتنا لجوهر التجربة الإبداعية المعاصرة (ليوسف ادريس) فكل هذه القصص الأخيرة بالذات تثير أكثر من غيرها ، بحثاً فى نزعات الانسان واستفهاماً عن مصيره ، وربما تصبح أيضاً دائرة مغلقة لرؤيا تلون بشتى الألوان كل شيء تمسه .

وتجنباً لى اسقاط نقدى متعسف تلوى به عنق (المجازات الرمزية) البارزة والجريئة فى نسج قصص مثل (العملية الكبرى) ، والخدمة ، وحصال الكراسى ودستور ... ياسسيدة) والمستهدفة

يصور لنا تشابكها ليست سوى رمز لواقع أكثر الواقع الا جزئياً ، اذ لا نلمس منها سوى مظاهر عتيقة وغامضة لأجاسة تجرى فى عالم آخر ، فكان خفاء ، فمعظم مشاهد ووقائع قصص مثل (المرتبة المقرة) ، والنقطة ، والعملية الكبرى ودستور ... ياسسيدة) معظمها مها بنت حاضرة وقاعة لا تشبه كل شيء فيها يسبح فى نور لا يرى الصلوة ... يصبح الاحساس القائم بالذبول ، والتآكل ، والعقم حتى الموت ، يفيض جسده قصة ( المرتبة المقرة ) فزمن سرد القصة يفرض ذاته هنا كأنه نسيج الحياة ، ان صوتاً غريباً للشخص ما يردد فوق (مرتبة ناعمة ولينة) يردد تساؤلاً واحداً غريباً لزوجته (الواقفة أبداً بجوار النافذة) حل تغيرت الدنيا ؟ ، وثمة اجابة واحدة بآثرة تتردد بايقاع رتيب ، تأتى بعد يوم وبعد اسبوع ، وبعد شهر ، وبعد عام ، ( لا لم تتغير ... ) ويضعنا راوية قصة (النقطة) من البداية فى حضور متوتر لاحت يعلم بالانتظار والتوقع الدائم ، وباقتدار شاعرى وتركيز موح ، وهو لغة وعبارات غير يقينية وذات ايقاع ، يرسم ويشكل الكاتب فى مستوى الاحتمال ابعاد المكان وظلال المشهد (شريط حديدى طويل ، منعنيا انحناءة قوس عظيم وكأنه القوس الذى تفتحته لتضع داخله ثلاثة آلاف مليون انسان سكان الارض بحياتهم وهمومهم ، وكل ما دار بخلدكم منذ أن كانوا يضع كائنات الى أن أصبحوا آلاف الملايين) ، وغير بعيد شجرة فى حالة خريف دائم ، شجرة ومساحة ، تلك التى تكون دائرة الاق تتسع اذا

ومن هنا نريد أن نتقصى عليه ونريد أن نستعيد وجدانها الحقيقي بالواقع ، لذلك حاول الكاتب أن يقدم لنا رؤية جديدة لواقعنا عن طريق عمل في ما هو تعيش تجربته حتى تتعسع جواب الواقع التي كانت أشبه بتراكم آلي في المكان ونحن تحت سطوة العمل والروتين .

ونشر هنا لمجموعة القصص التي أقامت عوالم رحية تمتلئ بالحسيل والأعاجيب ، والتي تضمنتها مجموعات ( أرضس ليالي ، وجمهورية فرحات ، وقاع المدينة ، وحادة شرف ، والبطل وآخر الدنيا والعسكري الاسود ، ويمكن أن نضبط اليها روايات الحرم ، والصيب ومسرحيات ملك الفطن وجمهورية فرحات والنحلة الحرجة ) وسيطر على بناء هذا العالم التخيل رؤية جدلية تؤمن بالترابط بين جزئياته المبعثرة وتكتشف قوانين التغير الذي يحكمه ، لذلك أصبحت عملية الخلق الفني لديه تدور حول تشكيل خامة الواقع المصري بالربط بين عناصره المتغيرة والاحتفاء بالحركة واشاعة بقاها المستمر وكل ذلك حول الواقع المادي الي واقع محفل واع ومهضتقول واقع أكثر رحابة وغنى من الواقع نفسه .

ويصحب هنا الآلام بعديد اللحظات الانسانية لدقيقة التي اختارها عدسته الحادة وتغلغل في أعمالها ، وتضطر بالحجرة وسط العديد من نماذجه المقطرة من حسيوات بسيطة حائلة ومسحوقة في دوامة الصراع اليومي لقصد عاجلت هذه الموجبة المنهومة بالحياة قضايا الجنس والموت والتمرد والانسحاق والامل وأحالت على مستوى الصورة المجازية كل تمزقات الوجدان المصري في صراعه الاخلاقي والاجتماعي ووقفت أمام معاني كلمات لها وقع السحر والرعب (كالصيب والحرام والشرف) وتسللت لعوالم شافاة كلها بكارة ونقاء في

مجموعة قصص عن حياة الأطفال ( كآخر الدنيا ، هـ هي لعبة ولأن القيامة لا تقوم وصبح ) ومع ذلك فهذه الملحة من الاحساس لها تناقضاتها فرغم قدرة هذا الكاتب على الاستيلاء على ذهن القارئ واجباره على الانغماس في قلب الموقف الذي تعيشه نماذجه ومعرفة أين الوتر الذي يعزف عليه القلمة التي تستولي على الانتباه ؟ رغم كل ذلك فالخير والشر هو فقداته أحيانا لهذا الوتر ، فكتيرا ما يتوه منه الموضوع وبالتالي تحتلظ الادوات التعبيرية بعضها ببعض ، ويصبح مباشرا وساخرا من ضفف الانسان رغم مشاركتة آلامه وبين السيمو المتألق النادر وبين الانهيار الممتم الفث في كثرته ، بين البناء التماسك المتق

اساسا بلورة خيلاقة وواعية لمصاعير انقلقة والانهيارات غير الملحوظة التي عاشها الوجدان المصري عقب ( أزمة ٥ يونية ) بكل ظلالها القاتمة ، تجنبنا لكل ذلك سنحاول دراستها في علاقتها بأعماله السابقة المتتالية في شكل مراحل نوعية لكل منها سماته المميزة جماليا وفكريا ، غير انها ككل موحد تشككل في النهاية محصلة قوى مختلفة ، فهي اجابة جمالية على مجموعة الاسئلة التي يطرحها على الفنان كل من عصره ووسطه العائلي والاجتماعي والديني والثقافي أيضا ووضعها الشخصي .

ونقصد قديم الفنان اجابته عبر مرحلتين متداخلتين يسكن وصفهما وفي الطار التحفظ بمرحلة الواقعية الاشتراكية ، ومرحلة ثورة ما بعد الواقعية الاشتراكية ، ويمكن أن تسجل هنا قوله في أحد احاديثه الادبية (بمجلة حوار) بعد أن حدد مسئوليته كخالق بضرورة تخطي مرحلة التأثير بتشيفخوف وجوركي والتمرد على الموصفات الجاهزة لتقص عبرت عن عصر انقضى ، يقول ، ( يوسف ادريس) انني ابحث عن رؤية جديدة ، غير انها في الحقيقة امتداد لرؤيا السائفت: لي متى ربما أبعد ؟ ربما أعقب ، ربما أشمل ذلك الامتداد الذي ربما جعل من الظواهر المتفرقة ظاهرة واحدة مترابطة ذات قانون ، وربما يتعدى من الظاهرة التي كنت اراها محدودة ظاهرة أعم ، وحتى لتأخذ شكل القانون العام لمسى ذلك هي مرحلة يلتقي عندها الواقع المتخارج كما أحسه بالفلسفة الداخلية كما تبددت من خلال تجاربي ، بالرغبة في الخروج للناس بحلول جديدة لمشاكل قديمة ، تمتزج هذه العناصر الثلاثة لتكون ما أسميه بالعالم العنى الموازي للعالم الموضوعي ولسكنه لا يخضع لقوانين لانه يملك قوانينه الخاصة وقيمه الخاصة ) .

لقد نبعت كتابات (يوسف ادريس) الاولى في اطار مرحلة المد الثوري لاستكمال مهام الثورة الوطنية وساهمت بصديق مع جهود ابنائه جيله: يسرى أحمد ، ومصالح حافظ ، والشرقاوى ويوسف حلمي ويوسف الشاروني في صياغة فجر الثورة الاشتراكية التي كان وما زال مجتبعنا يحملها في أحشائه ولقد انعكست كل تناقضات الواقع المصري في تحولاته على وجدان هذا الفنان فنعكست أعماله الاولى رؤية واعية تدرك الصراع المستمر في حياتنا بين الجمود والحركة بين الآلية والوعي ، فالعصيل ونظم المجتمع وكافة ما ينتج عنها من روتينية يميم قينا الوعي بالحياة لكن طبيعتنا كاحياء لا تتلازم أبدا مع هذا الجمود

والاضطراب واللهوكة كثيرا ما تصفى الشحوب على سحر عالمه ، فتسه كلمات ولغة منحوتة بموسيقية عذبة مشحولة بالظلال والمعاني المتعددة وثمة أيضا وفي نفس الوقت كلمات رخيصة مفرطة في عاميتها تتراكم بلا أداء درامى ، ان المزيج هنا انما امام خيال مثاله يغامر باختواء كل ما ليس تحت سيطرته من واقع غير محدد ومن زمن لا ينتهى .

وقد يبهرننا العالم القصصى الرحب المقدم هنا عن تقصى عدة عوامل متصارعة كانت تلعب دورا رئيسيا وراء ما نجده فيه من سمات متماسكة وأخرى ممزقة فى المستوى الفكرى والجمال رغم دوراته أبدا وبحساسية حول صوم الحياة المصرية فى سيولة وزخم الريف المصرى وأيضا المدينة فلا جدال انه كان صادقا فى قوله أكثر من مرة وخلال أكثر من حديث وفى كتابه ( بصراحة غير مطلقة ) لا جدال فى صدق قوله بأنه ( انجذب ) ومارس كتابة القصة القصيرة قبل أن يشرح فى تكوين أرضية ثقافية صلبة ، أو يمرخلالمدارسها العالمية ويتابع انكاسها على تاريخ القصة القصيرة المصرية ، لقد كانت الكتابة بالنسبة اليه إحدى أشكال التعبير والخلص والبحث عن طريق فتمم لمواجهة مباشرة مع اضطراب الواقع المصرى فى مرحلة احتدام الثورة الوطنية والاحتشامية بل لقد شارك مع أبناء جيله تحمل مسئولية التمرد على واقع غير انساني وربما كانت القصة القصيرة فى هذه الفترة تعاني من الشحوب والهزال فلقد انطفأ التالى الرائع الذى قمته المدرسة الحديثة عقب ثورة ١٩١٩ على أيدي عيسى وشحاته عبيد وتيمور ولاشين ، واختار كاتب ماهر (كيوسف الشارونى) السسيحية فى تيسار القصة التجريبية المظلمة بتأثرات كامو وكافكا واصداة اشعار اليوتومسرح سترندبرج ، ويبدو انها لم تكن قادرة على التعبير عن اللوحة العريضة التى كان يجتازها الوجدان المصرى ، أما ورثة تشيخوف وجى دى موبسان فقد استهلكتهم برودة التفاعل مع طبيعة الواقع وما يطرحه من مهمات ، وقدسوا ركائنا كيميا من أعمال قصصية لا يمتلك قدرة مخاطبة دخيلة أعصاب القارىء المصرى وقت ذاك ، وربما كانت الرواية فى وضع أكثر اكتمالا وتضحجا ، وربما

عبرت أيضا على أيدي (نجيب محفوظ) مرحلة عالية من التضج والوعى والماصرة .

ولقد اندفعت بتلقائية واعية محاولة (يوسف ادريس ) فى هذا الفراغ لتعلا على مدى سنوات متتابة حتى عام ١٩٥٩ المكتبة القصصية بمجموعات لها مذاقها المصرى وطموحها المشروع ، تستفيد فى استيعاب بخبرات أعمال القصة ، تشيخوف وجوركى أباسا وشتاينبك وميسر ووليمز وكامو وانطوان سانتاكسوبرى ، وتوقف دائما عند دستوفيسكى ، لقد بدأت الوجهة تتلمس طريقا شاقا لكى تصقل معدنها غير ان اروع ما فيها هو قدرتها أحيانا على تمثل خبرات الآخرين ثم عضها والبده فى محاولة اعطاء تجربة قصصية لها ذاتيتها وتفردا .

غير انها كثيرا ما يجهدا الطموح والرغبة فى تحقيق الذات الفنية المستقلة وبيدنا هنا الرجوع للكثير مما كتبه من مقالات متفرقة يحاول فيها اعطاء تبريرات نظرية تتضمن كثيرا من الآراء الذكية والمتناقضة حول مسائل صعبة كالحلق الفنى ونجنى الالف ومساءلة الشكل القصصى أو المسرحى المستستمد من بينتنا وتاريخ وجدانا وفروقه ، ويلاحظ ان هذه التبريرات أو الآراء المتضاربة حول الادب رافقت بشكل واضح ومتكرر عند الكاتب المرحلة التى يمكن أن نطلق عليها مرحلة تمرده على المفهومات الجاهزة التى لم تحاول تخطيها مدرسة النقد الواقعى الاشتراكى فى أدبنا .

ويجب أن نتوقف هنا أمام نوعية ومدى تعقد علاقة (يوسف ادريس) بهذه المدرسة الادبية التى كان أبرز ممثليها على مستوى الخلق القصصى ، فهو لا يستطيع أن لا يقر معنا انها كانت إحدى أشكال التعبير الفكرى عن بروز دور الطبقة العاملة المصرية فى حركة التطور الاجتماعى والوطنى ، وانها حاولت قدر جهدها وسط ضراوة وحصار الفكرىات المعادية والمبررة عن مصالح حلف الطبقات الاستغلالية ، حاولت أن تبني رؤية اعتقادية علمية للادب ، بتكيزها على كينونة الانسان داخل بيئته الاجتماعية والتاريخ ، وتقديمها للواقع المصرى كجزء من العالم فى تشابك



علاقاته اللامتناهية تشسايبكا لا يظل أى شئ فيه ثابتا على حاله أو مكانه ، وبالتالي أصبحت تتصور أن بنية العمل الفنى وتكوينه وخصائص علاقاته الخاصة المركبة والمتنامية تمكس بلا جدال تركيب الواقع الاجتماعى وعلاقاته الطبقة وتناقضاته التى تصنع حركته الدائبة غير انها وقعت فى بعض تفسيرات ميكانيكية لمصالحات التأثير المتبادل بين الشكل والمضمون ، فظنوا أن نوعية الاداة الفنية تشكل نوعية المضمون ، بينما الصحيح ان قدرات الفنان فى استخدام الادوات التعبيرية الحديثة يسهم بصورة أساسية فى توصيل القيمة الانسانية للعمل الفنى وليس هنا مجال مناقشة قصور الفكر النقدي والجمالى لهذه المدرسة وقت ظهورها ، فثمة عوامل تاريخية وفكرية شكلت أزمتها التى عانت منها ومهنتها فى رصد علاقة يوسف ادريس بها والتعرف على طريقة الجديد وسط البلبلة الفكرية التى أطلت برأسها بعد اختفاء أو شحوب هذه المدرسة فلقصد أطلت اتجاهات مثالية عميقة فى النقد كمدرسة الحادل الموضوعى وسجع صوت غريب يبشر بالاحياء الرومانسي بجانب عديد من الفكر الانتقائى المقتنع بمصطلحات العيب والفسرة ، والمبشر بصورة للانسان ككائن منفرد غير قادر على العلاقات ذات الدلالات والبطل نفسه بدون تاريخ شخصى فقد قذف به الى الوجود بلا معنى وبلا قدرة على فهم كنه هذا ، ولم يبق فى أرضية البند سوى مجهودات ( محمد مندور وعق الراعى وشكري عياد ، ورجاء النقاش وعباس صالح وانور الداوى ) وكل هؤلاء حاولوا بشكل أو بآخر تعميق مفهوم الواقعية الاشتراكية والتصدى لهذا السبيل المأدب وتفنيد سبجه .

ويبدو أن تقصد المنحنيات وسرعة تلاحق الاحداث التاريخية التى عبرتها بلادنا طرح وضعا شائكا امام وجدان بعض الكتاب والفنانين بحيث تبدى قصور الادراك لدى بعضهم فى سلسلة مفاطات لا تنتهى ، تصبح فيها وحدة سياق الواقع وحدة مفترضة ملفقة تتجنب ربط الموضوع بالذات والظواهر بالجوهر والاجزاء بالكل .

اليس غريبا ويستحق التساؤل أن نلاحظ وسط قبة هذه البلبلة وفى أواخر الستينيات ظهور رواية (يوسف ادريس) نشرت مسلسلة فى الجمهورية وانتهت نهاية أكثر غريبة ، فلم تنتظم حلقاتها الاخيرة وجعلت القارئ يشعر بشئ من الهلوجة والغفلة فى بنائها ورؤيتها المعاصرة ثم توقفت فجأة دون أن تنتهى نهاية مقنعة مع ما فيها

من صدق قائم مر لازمة اخلاقية وفكرية يبدو ان جيل الخمسينيات واجهها ، جيل اضرابات لجنة الطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ ان الزمن الروائى فى رواية ( البيضاء ) رغم كل تناقضاته على مستوى التعبير يكشف من خلال الراوية الطيب احواء واحداث وعلاقات انسانية لها بعدها السياسى ان ثمة مراجعة وتقذ وإعادة نظر لاشياء هامة كلها تلوب فى جسد قصصايا الوطن آنذاك ، والغريب ان حسنة الراوية مازالت (تحت الطبع) رغم انها بداية أو ارهاص بسلسلة التحولات الفكرية والفنية التى تتضح باستمرار عبر اعماله المسرحية من ( الغرافى حتى المهزلة الارضية ، والمخططين ) ومن ( لغة الاى آى حتى النداهة ) ، ولم تقصد بالروح الى طبيعة علاقة يوسف ادريس بمدرسة الواقعية طرح تفسير ضيق الافق نطلق منه الى تقييم اتجاهاته الاخيرة ، بل يجب أن نأخذ فى الاعتبار حريات الكاتب غير المحدودة فى تطوير واختصاب رؤيته الفكرية لادراك المواقف المتنامية التى تحتجازها وتعانها الشخصية المصرية فى صراعها الحضرى وسط اللوحة العريضة للواقع الانسانى ، ويعتبرا أساسا مناقشة كل ذلك من خلال الابنية التعبيرية التى أصبح محتجا حدوث بعيرات فى عاصرها ، ان ثمة تفاعلات متشابكة فى التركيب القصصى فى بعض قصص المجموعتين الاخيرتين ، تفاعلات بين مهادراته فى استخدام ادوات التعبير التقليدية فى السرد واختيار اللحظة التى على المحتوى والقدرة على تفجير نطق التحول فى الموقف الواحد والوعى المأدب بالثغور الانسانى كل ذلك الرصيد من ممارسته السابقة يكتسب خبرات فى الشكل جديدة ومعاصرة وتحقق وعيا اصيلا بكل التيارات المعاصرة فى الادب الحديث غير انها تحافظ على استقلالها الذاتى ، تجد على سبيل المثال لا الحصر قصص مثل (صاحب مصر، الاورطى ، اللبية ، قصة ذى الصوت النحيل) فى مجموعة (لغة الاى آى) كذلك وربما أكثر تحديدا قصص ( المرتبة المقررة ، النقطة ، العملية الكبرى، مسروق الممس ، فى مجموعة (النداهة) ، جميع هذه القصص بشكل أو بآخر خصائص جمالية يمكن تلخيصها كالآتى : عدم الالتزام بمفهوم الحكاية والسرد التقليدى لتتابع الحوادث وترتيب آلى مكاني وزماني فقد لا توجد حركة احداث وانما صور ترسمها كلمات مرتبة مرتزة تقتضى أحيانا من القارئ أن يكون فى منتهى اليقظة حتى لا يفوته شئ ، فمعظم هذه القصص لقطات تحتضن المساقى والحاضر وتوهم الى المستقبل فى قصة (صاحب مصر) خلاصة مكتفة لهذه السمات الجمالية التى ميزت دائما طابع السرد عند (يوسف ادريس) بل ربما هى نقطة التحول التى يبني

الوصف يكتشف القارئ أن هذا الوصف لي يتحرك شيئا متناسكا وواحد ) .

ولنعد الى الرجلين والمشهد ، ( فصيحة ) هو كل عسكري مرور تضمه كل حكومة عند تقاطع الطرق البعيدة عن العمار ، فيصبح في ذلك الجزء المقطوع عن العالم المثل الحي للنظام الذي أخضع الأرض وحدها وسياها وامتلكها ولكافة القوانين التي ابتكرتها عقول من أصبحت تمت لهم هذه الفرس الوحشية ٠٠ الأرض ٠٠ وراكبها الذي استأنسها ذلك الطريق ، والرجل العجوز (عم حسن) القصر القائمة بجبهته السمره البارزة المحدودة ، هو كل رجل عجوز نراه دائما قد أقام عند الجانب الآخر من التقاطع وأقام أمام كتشك العسكري ، فهو منتقلة ، يخدم الناس حيث لا يتوقع الناس خدمة ما من فكرة شريرة عرفت أو يمكن أن تعرف طريقها إلى رأسه ، لا أحتاج إلى باسط راودته واستمد معها لأن يدوس القبر في طريقه إليها ، فهو ليس مجموعة تصرفات كهذه ، وليس له روح غريبة تميد إلى ذلك آثار الظواهر الطبيعية وهي تعمل عملها عبر ملايين وملايين من السنين لتفتت الصخر الكبير إلى رمل دقيق أملس ، لتقدم من الصخر نهرا عذب الماء ، ويبدو أنه أيام اتفاقا مع المصريين جميعا أصحاب البلد والتي بكل حراء وآلة نفسه في وسطهم في البحر الهائل الذي يكون ملاينهم من الواضح تماما أنه لم يترك وأن الأيدي دفعت ، ولا زالت ترفعه وتداوله ولكنه رغم كل ذلك يعيش مطرودا دائما هائبا منتقلا فما يحدث في كل تقاطع يقيم فيه وسيظل دائما أبدا ما يشاهد هو ظهور هذا الرجل الذي لم يعرف حتى الآن من أين جاء وإلى أين يذهب ويختفي ، هو يتجه كظله في كل تقاطع (ويطلب منه مغادرة المكان بحجة أن الأرض التي أقام فوقها عشته أرضه وأنه يعطيه مهلة إلى الغد لينتقل منها ) لقد قضى هذا الرجل على أطمئنا دائما وحطم كل علاقة قائما بين كل عسكري مرور التقى به في كل الأماكن التي عاش وعمر فيها وخدم أصحاب الطريق القائلين لانفسهم وللعالم بلاد الله خلق الله ومن بلد لبلد يرحلون ، ولكن لنعد ( لصبيحة العسكري ) الذي ارتبطت حياته في هذا الخلاء بوجود (عم حسن) فهو يرفض هذه المرة أن يتركه يرحل ولا يصدق مسورة ظهور هذا الرجل الكريه بل يصمم على مطاردته وحماية عم حسن ، ورغم ذلك يعود الرجل للظهور ويبطش بهذه العلاقة ويجبر (عم حسن) على الرحيل بحثا عن مكان آخر ، أن عم حسن موجود ولا يزال إلى الآن حيا يسير ويتنقل أن وجد في مصر طريقا وكذلك (صبيحة) لا يزال كلما مرت به عربة

عليها حتى الآن قصته المصرية الخاصة به والتي يطمح أن يشق بها مجرى في القصة القصيرة لدى كتابها البارزين في الادب الانساني ويمكن أن نجد فيها بداية الاستقلال عن تشيخوف الذي باعتراف الكاتب ( طالما عانى من قبضة تأثيره عليه ) .

تبدأ القصة بحيرة وقلق الكاتب قائلا (فكرت أن أجعل للرجل زوجة جميلة صفيحة لتلائم سنه الكبير فكرت أن أجعل الجميلة بنته ، ولكن الزوجة مغرية أكثر والقارئ الملول لا بد أن يسيل لعابه تتبعاً للزوجة الصفيحة الملوة أملا في حدوث خيانة ، فكرت في أشياء كثيرة وتصورت وكأنني الكاتب المحترف كل الافاق المثيرة المجهولة التي يمكنني أن أقود إليها القارئ ، اللهم كي أجد قصيرا لحساس صبيحة للرجل العجوز وصبيحة نيس اسمه وأنا لا أعرف اسمه ولكني لا بد إذا سميت أنه اختار له لقباً صبيحة ليعبر عن شخصيته ، ولا بد أن ارتياكا قليلا قد حدث وأن الحيرة تملكتمكم أي الرجلين أتحدث ٠٠٠ الواقع كان هناك رجلان كل منهما يستحق الحديث ولكن الأنسب أن نتجاوز عن كليهما معا لتحدث عن المشهد والمشاهد ليس بسيطاً رغم حلوته من الفواجع ، ولكي تبدأ علينا أن نتصور مكاناً موزولا تماشا عن العالم كان الدنيا بكل غموضها تنتهي عنده ولكننا لا بد أن نعتقد أنها أبدا لا تنتهي عنده ) ، لقد تعمدنا نقل هذه المقدمة لأن طريقة الوصف المستخدمة هنا غامضة فهو لا يقدم أولا عرضا شاملا بل كثيرا ما يبدو وكأنه يولد من جزء صغير من شيء عابر عديم الأهمية - ما يشبه النقطة - يد الكاتب منه خطوطا وأشكالاً وبناء بل أكثر من هذا وكما يقول (رب جريئة) ( كثيرا ما يحس القارئ أن الوصف يخترع تلك الخطوط والأشكال ثم يناقض نفسه فجأة ويكرر نفسه ويبدأ من جديد وينقسم إلى خطوط متوازية ٠٠٠ الخ ومع ذلك فالقارئ يحس أنه قد بدأ يلوح شيئا ويستند أن هذا الشيء سيتضح لكن رسم خطوط الرسم تتراكم وتتكدس وتنتقل وتكرر نفسها حتى أن الصورة تعاط بالمشك والحيرة كلما تقدمت في البناء والاكتمال وبعد عدة فقرات وعندما ينتهي

ونفس السقوط يحدث في قصة (دستور ..  
 ياسينة) غير انه فاقده للتبرير مشوش في المحاولة  
 الابداعية بكل صورها المتراكمة ربما لان تناقضات  
 اكثر من مستوى للتفسير تقابلت وتصارعت وفقت  
 كل منها صلاحية الاخرى ، فتحول المعنى لشبهه  
 هيمه واصبحت مقاطع النسيج القصصى تنوب  
 في ظلال معتمه .

(سيدة مسنة وقور ام لمدير عام شاب لامع  
 ولدكتور في جامعة وثالث تاجر سيارات مستعملة  
 وبنت متزوجة ، تلتقي بهم يوما في الاسبوع يعقبه  
 موت غير مرثي وذبول دائم وشعور بان اولادها  
 لم يعودوا بحاجة اليها الا كديكور ام محطلة ولكن  
 الام فيها لم تنته بعد لم تمت ماذا تفعل والام فيها  
 لا تزال قادرة موجودة وهي وحيدة ؟ ربما يحقق  
 اقتراح احد ابنائها بزيارة السيدة ، حل مشكلة  
 الموت فوق سطح الارض ويخلف زحف الشيخوخة  
 الصغراء (اجل الجسة للسيدة والابنتين للحسين .  
 والخميس للحنى اذا امكن) فهم مستعدون لكي  
 يحولوا العواطف والمجاملات والواجبات الى معادلة  
 نقدية . ربما لانهم أصبحوا يتلون النقود ،  
 بينما لم يعدوا في حاجة الى العواطف والمجاملات)  
 وفي رحاب السيدة وفقت خاتمة تشعر ربما بما  
 سيقع ، اقدامها ترتمش (فوق البلاط المربع الكبير)  
 والغريب ان البداية بدأت وكأنها مذبذبة بكل  
 ترتيب وقدرية مذبذبة ، وسط الزحام جاءتها  
 الدفعة فجأة من الخلف وفي نفس اللحظة  
 وبالضبط وهي تهوى ، تأتيها اليد وكان ليسر لها  
 صاحب ، وحتى تفقد التوازن كنتيجة لومضة  
 سريعة تشعرها ربما منذ زمن بعيد حتى قبل ان  
 يموت زوجها انها في امان كامل ، ولكن طهرها  
 أصبح كله مربعات كبيرة محجرة داخلها مربعات  
 أصغر فيها ألم وبحنية وراحة وشئ غامض أكبر  
 من كل قوة فيها يجبرها على الاستسلام فاليد  
 بدأت تتحسس جسدها بل تتحسس أعماق  
 أعماقها ومن هذه اللحظة يخلق الفنان وجودا كله  
 صرامة وتله وهوى تتجاوز فيه تناقضات العلم  
 والاسطورة التجريد والصورة ، وربما يفسر هنا  
 الكاتب حقيقة الجنس وتضج عملية اللقاء بين

يسأل سائقها ( ان كان قد رأى أو التقى بعم  
 حسن ) ان الصائم الذي تدور فيه أحداث هذه  
 القصة هو عالم الحاضر المستمر ، انه عالم بلا  
 ماضى يكتفى بذاته في كل لحظة ويمحو نفسه كلما  
 تقدم غير اننا نعيشه كبعد اسطوري وأصل وجود  
 وظل اطمئنان نفتقده ، والكاتب يضعنا مباشرة  
 أمام وجود يتنفس في قصصه كالجسم ويدور  
 حول ذاته كالارض ولعل تنويمات لمن الاحساس  
 بالمطاردة والمصار والجزء الدائم لعلها تصل للحن  
 القرار في كثير من عطائه القصصى الاخير ، كل  
 من قصة (النداءة والعملية الكبرى ، ودستور ..  
 ياسيدة ، والمرتبة المقررة والخضعة وحصال  
 الكرسي ) فهم من حيث الرؤية التي تعتمد الوعي  
 الكامل والصرامة الشاملة ، يقدمون نوعا من  
 الامتياز لما لا يليق البوح به ، مهسا كان قاتما  
 وخسيسا باعتباره الاكثر دلالة والاعنف ايجاه .

في قصة ( النداءة ) يلتق ( حامد ) الريفي  
 المتهور مشلولاً مطعونا ، أمام زوجته ( فتحية )  
 راقدة على أرض الغرفة الصغيرة وفوقها يرقد  
 أفندي (تلوب مؤخرته الصارية في عرى فتحية)  
 وانتهى الامر ، لم يبق الا الربيع والانتحاب الولد  
 الصغير وقتل البراة وكل الاجلام التي اجذبت الى  
 القاهرة ويعيل الكاتب التفاصيل المحسوسة في  
 عنق هذا الموقف لدلالات موحية بالجزع والقهر ،  
 ان ثمة قوى مجهولة تلوى عنق البسطاء في مدينة  
 كالقاهرة وهي هنا على مستوى المحسوس والصورة  
 كل الافندية فلقد كان صوتا قريبا يمس لها قبل  
 ان تسافر مع (حامد) انها حتما ستقع وبكل  
 ما تملكه من ارادة قاومت ... ولكن لماذا كان  
 السقوط؟ والاضطر انها في اللحظة التي استسلمت  
 فيها وبللة ورغبة ( وكان مدينة باكملها تتسرب  
 اليها ) في هذه اللحظة دخل حامد ، يصبح الموت  
 هنا مساويا للحياة وطلب الحياة نفسه مساويا  
 للموت ، ولربما كانت مقننة وقاسية ان انهي  
 القصة عند انسحاب البراة وعودة حامد للريف  
 هربا من مدينة الحسة والنداءة ، غير ان الكاتب  
 مزق لوعة التأثير واختار نهاية سينمائية وهو  
 هروب فتحية وعودتها (الى مصر بارادتها هذه المرة  
 وليس ايدا تلبية لهاتف هاتف أو نداء نداءة) .

الرجل والمرأة مؤدية إلى اللاوعي الجماعي ويمتزج فيه الإنسان بكلية الماضي ويتصل فيها وينوب في وجود الآخر فصاحب اليد شاب أصغر من أبنائها ولكن في ملامحه وصوته ولمساته لغة تتخاطب فيها عالم تناقض من مشاعر ورغبات كانت تظن أنه مات في طسلال هذه الغيبوبة الواعية ، وينفس الأحكام القدرى تصل إلى المرأة إلى ذروتها فهي استجابت لأن ترتاح في حجرته بعض الوقت وتحولت لحظة الراحة لأنها تتوقعه التي يبدو أنها غير مبررة مهما أغرقنا الفنان في حديثه متائق عن صراع المرأة في الائم بالنسبة للشباب وصراع الرجل في الابن بالنسبة للمرأة ، ومهما تحولت تحليلاته لقمة آثارها واستفزازها في تصوير عالم يتفقت كله انهيارات متعصبة حيث كل القيم الموروثة والكنسبة تلقى معناتها وتخضع لقوانين الحياة ، وهي أكثر تقليدا وهولا من كل نزعات الانسانية للتخلص منها ( ورغم ذلك فلملنا نغم فريسة عالم من المجازات الرمزية) يتخاطب ويدبر سقوطا بشعا لفئات من مجتمعنا ، فالقصة لا تخلو من تعديلات اجتماعية غير ان الادانة لا تخلو من قسوة وشراسة ومفالة ، فالام اصل كل اطمئنان مفتقد قد عبث هنا بكل ما يمكن ان تحتويه من كبرياء وطهارة ، ربما في سبيل تمزيق قناع طبقة معينة ، بجانب ما يصيب السرد القصصى من تورمات وفضفضة غير مقننة عن تمقيدات العلاقة التي اقامها الكاتب لتكون اطارا للرؤية المفزعة المقدمة هنا في حين تحقق قصة (الخدعة) محاولة غاية في السمو ، فمعالجة فوضى الاشياء وعيبتها بوحدة العقل الاخلاق يتم باقتدار وتقراد حاد ، فمن البداية سنجد أنفسنا أمام توترات الواقع المعاش ، ونغرق حتى الصمت في الحضور الانساني القائم والابدي .. بكل غموضه وتأكده .. وسيولته .. ان هذا العمل بدلا من أن يهدي انه قطعة من الواقع يتطور وينمو أمام القاري على اعتبار انه خواطر عن هذا الواقع (فصوت الرواية كأنه يأتي من عالم آخر غير انه يقصد في النهاية عالنا بكل ما فيه من حيرة وثقلنة وشعور بالمراقبة . بان كل مانفكر فيه مرصود ومعروف ان المهم كله ينبع من وجود ذلك الرأس المثل على الجيمس في الصباح أي

صباح فلا زمن ، هو مع الرواية داخل الحمام يطل عليه من سطور الجريدة ، يوجد في زحام الاتوبيس وفي المساء داخل حجرة النوم هو في كل مكان وفي كل لحظة ، ظاهرة حار الناس في تفسيرها وانتهاوا يقبلوها بل علقوا عليها كل انواع الاعتزازات المسكنة ويتم كل ذلك دون ان يثير دهشة أحد وربما لو اندحشنا فقط اندحشنا كلما ظهر لنا ظهر ) ولقد سبق أن أشرنا في بداية الدراسة الى ان هذه القصة نوع من الاستجابة لطبيعة حضور الواقع المصري عقب هزيمة ٥ يونيو بعامته وصمته واستفزازة ، لذلك كانت المحاولة تفصوص بجرأة في هوة يختلط فيها السلام والسكوت ، الحياة والموت .

ان هذه القصة مع غيرها كالمربة المقرء وصاحب مصر والعلوية الكبرى تؤكد بدء اقتراب وعي القصاص من المعنى الاكثر عمقا للاستطورة في الفن كلفسة مفارقة وتخط للواقع المعطى أو للطبيعة وهي كما يقول (جارودي) ( ليست انعكاسا لكائن ، بل هي تطلع الى خلق وهي لذلك لا تعبر عن نفسها ابدا بالمفاهيم بل بالرموز ، انها المفهوم ساعة يولد) وما أقل ما وقفنا عنده هنا واخترناه بالتحليل من هذا العالم القصصى الرحب الزاخر في تدفقه غير المتقطع لا يفيى الحوادث مجرأة ولا يرغب في التنبؤ منفصلة بل يعنيه الكامل في كل شيء وفي سبيل الكمال يستغرق ليس نفسه كما لو كان امره يتوقف على اكتمال الجزء والكل منها .

ولن نغامر في اطار دراستنا لجانب من العالم القصصى ليوسف ادريس ، أن تطرح احكاما او اقيسة مطلقة فهذا يحتاج دراسة أوسع وخاصة ما يطرحه في تسيجه الدرامي من قضايا فكرية عامة تتعلق ( بالانسان - لي - العالم ) يتبدى فيها معاناة تلمس الاستقرار على عناصر رؤية فكرية تفهم الشمول الى متجاوزة النظام الاجتماعي والديني الذي يحاول أن يبسود كنظام انساني .

بل ربما ما كنا نقصده هو انضاح شكل العلاقة بين مرحلة الواقعية الاشتراكية وبين أدب التحول الذي يدعى الآن ، ويمكن بقدر من التحفظ القول ان عالم يوسف ادريس القصصى الآن يتبدى عالما مقفرا عبثيا لا حتم فيه لكن هذا العالم المقفر هو الذي يحتوي على ينبوع ، والشعور بالغياب يتضمن الحضور الذي يأتي فيملؤه ..



# طائر الحب المهاجر

شعر: بدرستوفنيق

تصطفين في فمي دما .. وفي دمي نشيد  
حتى أعود موقد الاطراف في مطنعتنا البعيد  
احمل ايامي على كفي

\*\*\*

في لحظة انفعالك القصوى  
ينطق في وجهك هذا الالم الرائع  
ويستعيد قلبك التسهر الذي لا اكتبه  
ويستعيد ....

النغم القوي في العروق  
اصعد في الهبوط  
اعبط في الصعود  
امزق المسافات واستعيدتها في لحظة التمزق  
اسبق ايامي التي تشدني الى الوداء  
... ..

تسألني عن سكني ؟  
اعيش فيك دون أن احتك بك  
اسك قلبى عندما تجي ..  
يا ايها الحب المهاجر  
وانت فيه قائم بلا رحيل  
اخرج منك في القلام  
لكنني أعود في الضوء ..  
... وابكى رحلة القلام  
... ..

احمل ايامي على كفي  
اعيش بين النور والقلام ..

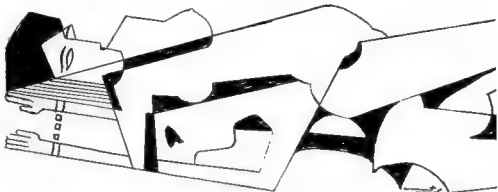
.. بين الصحو والنم  
.. بين البعد والقتام

يجري وجهك الجميل في التقاء الجفن بالجفن  
في صلععات الشعر والثر في التسيب والرياح  
ما زالت النظرة والمرتفعات الشاهقة  
ما زالت الاطباق والاقلام  
والكلمات المحرقة  
تنطق بالمواقفة  
تمنحني ضمعي ..

حتى أعود موقد الاطراف في مطنعتنا البعيد  
احمل ايامي على كفي

\*\*\*

كان لقاءنا على الأرض لقاء طائرين يشقان  
... الجوع والحرية  
وكان واحد عليه أن يقص ريشه ويقبل الهواء  
لكنني كرهت أن ادرك بين العجز والرغبة  
يا جنتي .. يا جحيمي  
تصطفين في فمي دما ..  
ولا أدراك في بحار الحب موجا ملجما



لا شيء يوقف الميون في التفتاة مباحته

سمعت صوته ..

سمعت صوتها ..

ويبلغ الذي هناك .. والتي هنا .. غيابنا عنهم

وحين يسألون .. أين كنت .. أين كنت .. نبتمسم

والشجن السيار يشوق خطوه عزفى

في ساعة العرس الاليك بالوان الحداد

والنغم الجنائزى .. والحروف السوداء

والسداد ...

يعان في النهار ان الليل لا يكفى .

... ..

يا زمني ... يا زمن الاحزان

يا طائري .. يا طائر الحب المهاجر

تركنتي في اليم والتجارت للشيطان

تركنتي في لحظة التخذر الاعمى ..

تركنتي في لحظة الامان

خلدني اليك .. واغتفر ذنبي

ما زلت في جنون جوع السيف والنصيف

يشدني ضغفي ..

حتى اعود موقق الاطراف .. في مغدنتا البعيد

احمل ايامي على كفى

تسألني عن طريقي ؟

تسألني عن هذه الايام ؟

نحن حبيبان التقينا في مدائن الخلال والحرام

يشدنا العقل الى الرحيل ..

لكننا نعود .. عنقودين اخضرين في كثافة التخيل

تسألني عن طريقي ؟

عن نغم الطيور في وداعة الاصيل ؟ ..

الكروان وحته الليله ..

يعزف احزان انفراده الطويل

يعزف حزنه للشجر المعجوز ..

والشجر المعجوز لا يعود للصبأ

حتى اعود موقق الاطراف في مغدنتا البعيد

احمل ايامي على كفى .

\*\*\*

حين تتادين على زوجك باسمي

حين انادى زوجتي باسمك

يتم بيننا العناق .. والسؤال يحضن الجواب

وهكذا .. نعيش في الوجود ما بعد الوجود

تقول أو تقصر بيننا المسافه

يبطئ أو يسرع بيننا الزمن

لا شيء يوقف الجنان عن نغله الى الجنان

# يليق بالأصدقاء

بقلم: جميل عطية إبراهيم

قال وهو يحدق في عيني :  
 - كان يطلعن على خطابك .  
 قلت في سروري :  
 - اذن كنت تقرا ما اكتبه عنك ، كنت دائما  
 ابعث لك بسلامي واشواقي ..  
 قال في حزن :  
 - كان يعتز بخطاباتك ، رحمه الله .  
 قلت في صوت خافت :  
 - /كاف يرسلك خطابا كل اسبوع . وفي  
 السنوات الاخيرة / كنت أحس في خطاباته  
 بنبرة أسى ومرارة .  
 قال :  
 - زوجة ارفقته ، أتلقت أعصابه ، كانت انانية  
 بلهائه .  
 قلت :  
 - كان يحبها .  
 قال :  
 نعم .  
 قلت :  
 - كانت جميلة .  
 قال :  
 - لكنها حمقاء . لم تفهمه مطلقا . وكسالت  
 تحبه .  
 قلت :  
 - بلغني انه مات ....  
 هب من جلسته غاضبا ، قال في لهجة  
 حاسمة :  
 - لا تصبق .. مات ، موة طيبمية .

ذهبت الى زيارته - فور عودتي الى القاهرة -  
 كنت في اشتياق اليه ، وحين الى حياهم  
 السابقة ، فاسعدني انه يعلق صورة لثلاثتنا  
 في غرفة الاستقبال . صورة قديمة يرجع  
 تاريخها الى خمسة وعشرين عاما مضت . نقطة  
 قريبة ، ونحن الثلاثة نجلس بالقرب من أبي الهول  
 ورأيت نفسي في الصورة ، وتبينت ان تذهب  
 ثانية الى الأهرامات ، ولكن .. وأشرت الى الصورة  
 في حزن . قلت مات فجأة .  
 قال : نعم .

وكان صديقي يقوم ويقعد في خلق عيائه  
 تدوران في الغرفة ، صامتا على غير عادته .  
 رحب بي في صموء ، وكنت أظنه سوف يستقبلني  
 بضجة وجلية ، ثم ينهال علي بالأسئلة ، ويلاحقني  
 بالاستفسارات عن بلاد أوروبا .. لكنه كان عادنا  
 وبعد فترة صمت ، قدم لي سيجارة . أخبرته  
 بأنني لا أدخن .

قال في دهشة ، لم تتخبر !!  
 والفته على قوله .  
 سألتني معاتبا ،

- لماذا لم ترسل لي خطابات ؟

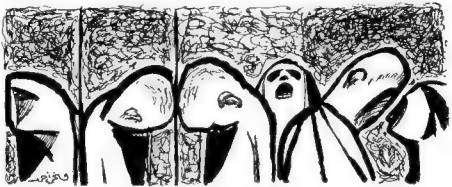
وأحسست بغضب مكتوم في عيني ، وفي نبرة  
 صوته ، وعزمت على التقرب اليه ، أعلمت ذهني  
 كي أبرر تقصيري ، وأن أقول شيئا معقولا ، كي  
 اكتسب وده . قلت :

- كنت دائما أفكر .. مشغوليات كثيرة  
 تمنعني من الكتابة .. كانت .

قاطعتني في حدة ،

- كنت تكتب الى المرحوم كثيرا .

قلت ، من حين لآخر .



قلت مستفسرا :

— أقصد انه مات بسبب ...

قال :

— ربما .

سألني ، عما اذا كنت مصرا على زيارة والديه

قلت ، نعم .

سألني ، متى ؟

قلت في اصرار ، الآن .

صمت قليلا ، ثم قلت :

— كانت والدته تحبني . كنت انا أيضا

نذاكر معا . كانت أسرته أسرته .

أخذ ينظر الى في برود . وهو يدعك رأسه ،

ولم يعلق على كلماتي .

قلت في اخلاص :

— أود تعزيتهم .

قال : طيب .

وكنيت أرغب في مساعدتهم أيضا .

سألته عن أحوالهم ، وصحة أبويه .

فاجابني في اقتضاب .

وعدت الى الصورة ، صورتني ، وصورتها .

وتمنيت أن أحصل على نسخة منها لكنني

أحجمت عن الیوح برغبتي .

وكان يجلس أمامي . وكنت أثق فيه ، واعتد

عليه كثيرا قبل رحيل ، قلت :

— انني في حاجة الى صديق ، كي ...

قاطعتني ، قال :

— سوف أبحث لك عن شخص يصلح لهذه

المهمة .

قلت بلهجة جادة :

— انني في حاجة الى تأنيث شقة ، والبحث عن

عمل مناسب ، وربما زوجة .

قال :

— هذه الاعمال لا تحتاج الى صديق ، بل الى

مسيار ، وخاطبة .

نحمت لقوله ، لكنني ابتسمت ، وقلت

لنفسی ، عاد الى طبيئته الساخرة وهذا أفضل .

سألني فجأة :

— كيف حصلت على عنواني ؟

قلت :

— عرفت انك لم تغير المسكن القديم .

قال :

— نعم . كنت أود الانتقال الى مسكن أفضل ،

لكن الظروف لم تسمح .

بعد قليل سألني :

— هل علت بنقود كثيرة ؟

قلت :

— يمكنني تأنيث شقة صغيرة .

ابتسم في سخرية . لم يصدقني ، وتبينت

ذلك من نظراته .

وكنت أود اكتساب ثقته ، قلت :

— عندي خمسمائة جنيه في البنك .

أخذ يحسب في ، وتأكدت انه يفكر في

أحداث بعيدة ، كانت عيناه مزموعتين ، وقسمات

وجهه جامدة ، وجلست في موضعي دون حركة ،

أتأمل الحجر ، كل شيء كما هو لم يتوره تغير

أو تجديده ، الاثاث القديم ، والجدران المتساقطة .

رمقني بنظرة قاحصة ، قال :

— لا بد انك في اشتياق الآن الى الماضي ، تحن



اليه ، تذكره .  
قلت في بساطة ، نعم .  
مد رأسه الى الامام ، وقال وهو لا يلتفت  
الى :

- كانت آياما تعيسة بالنسبة لي .  
وكننت أعرف سر تعاسته . قصمت .  
قال :

- واثت . كيف اضيبت تلك السنوات ؟  
سمعت وأنا في المعتقل ، انك كنت تعمل في  
باريس . كنت أأخذ عليك . وفي لحظات  
كثيرة ، كرهتك كما لم أكره شيئا في حياتي .  
كنت أقول لنفسى ، فر الجبان في الوقت المناسب  
قلت وأنا أنظر في عينيه :  
- كان سعري صدمة . ولم يكن لي علاقة ب  
قال بصوت خافت :  
- نعم ، اننى أعرف كل شيء . اطمئن . اننى  
لا ألومك .

- ٢ -

خرجنا الى الطريق وسرنا في صمت .  
وكانت الشمس تتأهب للغروب ، صفحة  
اليوم قد أصبحت داكنة ، وكلما سرنا ارتفع  
الطريق على مشطرى النهار . توقفت قليلا ،  
تأملت المياه من بعيد ، أحسست بها قد توقفت  
عن الجريان . وأحسست برغبة في اجتواء كل  
شيء ، الطريق ، الناس ، النيل ، ومددت يدي  
ولمست حجارة الكورنيش ، كانت داكنة ، وسرت  
في جسدى رعشة .  
سألنى عن نوع العربة التى امتلكها .  
قلت :

- عربة صغيرة ، موديل ٦٧ .  
تتم بعدة كلمات غامضة ، ثم سار في صمت  
وكان يعرك ذراعيه ورأسه كثيرا ، ويتقدمنى  
بعدة خطوات ، ومضيت أتأمله .  
أشار الى ، وقال :

- حيا بنا . النيل لم يتغير منذ آلاف السنين  
ثم ابتعد عنى ، وسار بمفرده .  
وكانت رائحة نفاذة تنبعث من القساذورات  
المنشرة على الشاطئ . وعلى مبعدة منها  
تنشر رائحة الحشائش والاعشاب ، مختلطة  
برائحة المياه .  
توقف عن السير ، قال :



- لن نمكث عندهم طويلا ، هه ، والدته لن  
ترحب بنا .  
تحول اعجابى به الى كراهية شديدة ، قلت:  
- اننى اود مساعدتهم .  
كرر قوله فى يهود :  
- والدته لن تقابلنا .  
قلت فى دهشة :  
- هل هى مريضة ؟  
أجابنى بالنفى .  
سألته :  
- أين تقيم أرملة !  
قال :  
- عند أهلها . تستعد للزواج ثانية .  
توقفت عن السير .  
الدماء تغل فى عروقى . العرق يسيل على  
وجهى ، قلت غاضبا :  
- غير معقول . هذا كذب .  
لم يطلق على قوى .  
ازدادت كراهيتى له ، واحجمت عن مناقشته  
بعد قليل سألنى ، عن منار اختى . قال :  
- كيف حالها ؟  
قلت :  
- انها صحفية . ثم اكملت فى زعم . اظن  
انها ناجحة .  
قال :  
- هل لا تزال ترتدى ملابس سوداء .  
قلت :  
- نعم .  
قال :  
- لماذا ؟ هل مات قريب لكم .  
قلت :  
- لا أعرف .  
وسألت نفسى ، لماذا ترتدى منار ، ملابس  
الحداد ؟ هل هى الموضة ، وتمجيت !  
وسرنا فى صمت ثانية .  
اقترب منى ، قال :  
- كيف حال العرب فى أوروبا ؟  
قلت :  
- يشعرون بالمرارة .  
قال :  
- كانت النكسة مفاجئة لهم .  
قلت :  
- نعم .  
قال :  
- زوج اختى ، قتل فى الايام الاولى من الحرب  
مات فى سيناء .

تلعثمت ، قلت :  
- البقية فى حياتك .  
قال فى بساطة :  
- لا تهتم . هذه أحداث قديمة . مضت عليها  
ثلاث سنوات .  
صمت .  
قال فى ثقة ، كأنه يحدث نفسه :  
- هذه هى الحرب .  
قلت ، نعم .  
وكنا قد افترقنا من البيت . ذهمنى ضعف  
معاجى . كل شىء قد تغير ، القاهرة حزينة  
واحسست برغبة شديدة فى البكاء .  
قلت :  
- لم أعد أقدر على الذهاب . سأحضر فى  
وقت آخر .

قال ، هذا أفضل .  
وهمنا بالرجوع من ذات الطريق .

### - ٣ -

يفضن عائدان ، سألنى عن منار ، قال :  
- لماذا ترفض الزواج ؟  
قلت :  
- لا أعرف !  
قال :  
- إنهم يتأكدون ان منار كانت على علاقة  
به ، وإن هذا سر تماسه .  
صرخت فيه صائحا كالمجنون ،  
- ماذا تقول ؟  
صمت .  
بعد قليل ، قال :  
- لا تصلق . هذا كذب . اننى أعرف .  
وكنيت حزينا ، فافترقنا دون كلام .  
وفجأة لحق بى ، جذبنى من يدى ، قال :  
- هه . طبعا لن تصدق . هذا كذب . لن  
تغضب منى .  
ونظرت فى عينيه فوجدته صادقا .

### - ٤ -

عندما افترقنا ثانية ، سمعته يضحك بمفرده  
عرفت ضحكته . عالية . مجلجلة . رنت فى  
أذنى ، فوراً أوليته ظهري ، واحسست بالدعوى  
تحرق خدى ، وسرت .

# حذار.. إنه قادم

بقلم: نهاد شريف

لا أدري بما الذي أثاره على فجأة حينما سألته ذلك السؤال العابر .. بل كاد يلطمني بجهاز لحام الكهرباء في وجهي فيحطم نصفه حتمسا وهو يزأر من جوفه بصوته الحاد المحتاج الى اعادة صقله ...

- لا تكرر هراك مرة أخرى .. لا تكرر ..

أتم أولاني ظهوره العريض المرصع بمجموعة من أزرار السمع والحساسية في حركة ساخطة ومد ذراعيه الفيلطين ليعاود لحام نتوء في السيارة الصاروخية الواضحة قبائله ..

لكنني كركيت إلهراء : ألم اخلق مثل بقية المحلوقات ؟

- بل ...

- الست كائنا يتحرك ويتزود بالطاقة ليعمل وينتج ؟

قال الصوت الخارج من جوفه : هذا هو الحاصل بالفعل ..

- وأنا لم أوجد الا منذ عام فحسب ؟

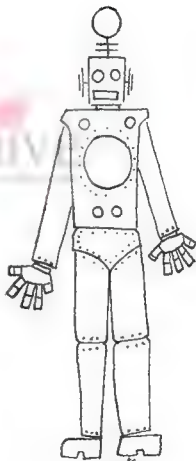
- انه كذلك ...

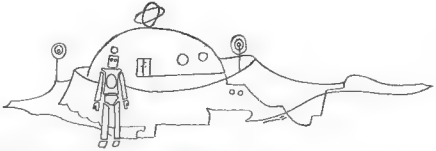
- اذا .. لماذا لم تكن لي طفولة مثل بقية الكائنات الارضية .. الاخرى .. لماذا حملت أعباء الدنيا مع أول ذبيب لي على أرضها ؟

توقفت أبي .. صانعي .. عن حركته الآلية واستدار نحو في غضب أهوج مربع .. واقترب من وجهي وكل ثنية في مفاصله المعدنية تهتز وتصطك ببعضها البعض .. وانطلق شريط معلوماته يجمع ردا قاسيا ليرميني به دون رحمة

- لأنك لست مثلهم .. لست على شاكلتهم .. فأنت كائن متفوق سام .. من نسل الآلهة ..

أرباب العقول الالكترونية المفكرة ..





السكنية للمهندسين والتي تمتد آخر معاول الآلهة غربا .. ويقود الى متحدر صخري تجثم قبائله الغاية .. كثيفة متشابكة بأشجارها ... تبدو للعيان كسيد قائم .. مخيف .. من التيه والروائح الكريهة ..

والطريق عريض .. له سياج على جانبيه يحده نهره عسا يحيطه من تلال وآكام غير مسهدة .. ولما كان انشاؤه يرجع الى زمن قديم لا يمكن تحديده .. لذا فقد حجر .. فهو لا يقاس بنوعية طرقنا الحالية .. المعلقة .. والمتحركة .. والحوثة في باطن الارض او تحت سطح المياه .. وأما لم أتمد السبر على الطرق الاسفلتية .. فهي بدائية .. مزعجة .. وأما لم أعد محوما هكذا من قبل .. فطائري الصودية هي قنماي السريمتان \*

ولكن الشيء الموضوع في علبته المتلألئة والمثبت في مؤخرة راسي بث ثيرانه اللالعة في انحاءى في أعينى أصاقي .. فأخرجني عن طورى .. أفقدني ادراكى .. شئت معلوماتي المخترنة وافقدتها قيمتها .. شوش على بشرط عكسلى وخبرالى \*

هذا الشيء المريع فيما ينتج عنه من آثار على صفر حجمه .. هذا القاسى في تحكمه وسيطرته على كافة تصرفاتى .. ترى ما الفرض المقيى من تشيته في مؤخرة راسي ؟ وفى خفية من التوم ؟ - اسمع .. تعال .. ارقد هنا .. لا ليس هكذا .. بل على وجهك \*

وتقدم الآخر .. مرافق أبى .. رفع مثقاب الليزر بيده ذات الاصبعين وأحدث به تلك الفجوة في قفاى .. مؤخرة راسي .. وكطبيعة جنسى السامى لم يصبنى أحداث الفجوة بضر .. حتى ثبت مرافق أبى العلبة المتلألئة وبداخلها الشيء \*

على انى أصررت : كل هذا لا يمنع أن تكون لى طفولتى ...

قال : مستحيل .. لأن تكوينك مختلف أيضا .. ولا بد أن توجد فى الدنيا دفعة واحدة .. متحفظا .. مستعدا لأن تعمل .. وهذه هي ذرى النضج والكمال \*

- ما قيمة الكمال اذا كنت مرعشا على شسحن بطاريتى الذرية مرة كل عام حتى أضرب بقائى .. ما قيمة الكمال ان أنا خالفت الطبيعة \*

- الأقوياء يتحدون الطبيعة .. يتقهرونها \*

قلت مكابرا : بل لوثر الانطلاق مع الطبيعة لا ضدها \*

- انت أفرق .. ثم الا تصرف أن وجودك ذاته فيه تطوير للطبيعة وارتقاء بها \*

- أنا ألحن يوم وجدت .. - مجنون .. أقرب من وجهى .. بعيدا .. بعيدا ...

وأردف صيخته بركلة من قسمة اليسرى اطاحت بى خارجا .. ألقت بى عبر السياج الى الحربة اللينة بأكوام القمامة من بقايا علب الصفيح وشقف الزنك والنحاس .. وبرة الحديد والمعادن الأخرى .. ولكنى تعاملت .. فوقفت .. وانطلقت من فورى الى طرف المدينة الغربى .. حيث توجد غابة المتوحشين العفنة .. وحيث توجد .. سوها \*

بدفعة محمومة سرى تاجيها فى أدق توصيلات شبكتي الالكترونية نبض ذلك الشيء السامض الذى تبتوه في مؤخرة راسي المربع منذ شهرين .. وصرخ فى أعماقى .. وبلا ارادة منى دفع بى حثيثا للانطلاق فى قوة القذيفة الجامحة عبر الطريق الاسفلتى ...

والطريق الاسفلتى يقع على حافة المدينة

في العجوة .. وأجرى بعض الاتصالات بينها وبين شبكتي الالكترونية .. حينئذ .. ماذا أقول ..

كيف اعبر ...

لقد ردد شريطي المتكلم نغمة اجشمة .. بشعة .. جديدة على ذاكرتي ..

آه .. آه ...

ومضت خلايا أبي ومرافقه الضوئية .. واهتز بدناهما فاصطكت أجزاءهما ..

- هل تحس ألما .. أعني .. ما الذي حدث؟

- انه .. ان الشيء الذي وضعته .. يدفع في أعماخي قوة شريرة ..

توقف مرافق أبي عن الكلام .. اطفا مثقاب الليزر ثم أولاني ظهره وعياد يتطلع بخسايه الضوئية من خلال الفرجة في أستار النافذة .. ربما للمرة العشرين .. وتبعه أبي .. وتهاهما طويلا .. حين استدارا نحوى كانت جبهتهما تطفحان بالاضواء المتباينة الناتجة عن تالق كامل لخلاييهما العقلية ..



اقترب مرافق أبي من مرقدى وأوما الى طريقة ذات مغزى : انك أصبحت .. « تجس » .. ماذا ؟

دمدم أبي : لا تقاطعه .. فقط انتبه لمايقول .. بينما تابع الآخر : أنت اول من ينفق سمان .. من نسل الآلهة .. يمتلك شيئا جديدا لم يحصل على مثيله أحد سسواه .. انك أول من يمتلك « الاحساس » ..

اعترضت : وما معنى كلمة الاحساس هذه ؟

- لا أدري .. لا أدري .. سوف تعرفه .. سوف تنعم به وتجنبي الكثير من ورائه .. هكذا قرأت في سجلات الأقدمين كما قرأ عنه بعض العلماء سوى .. وان حرم مجلسنا الحاكم محاولة استخدامه ..

- ولماذا يحرم استخدام ..

عاد أبي الى ضفطه على : أصمت .. ليس هذا من شأنك ..

غادرا الحجرة ليتركاني وحسدي مع الشيء الفاض في مؤخرة رأسي .. اتجهت أفكاري - لأول مرة منذ تم تصنيعي ومجيئي الى ظهر كوكب الارض - وجهة مغايرة لمعيار عقل ذى الثمانية مليارات خلية اشعاعية ..

وان كلمات أبي المتسلطة منطقية ..

ولا بد أن أبحث .. وأستفسر .. وأفكر .. لأن الأمر من صميم شئونى وخصوصياتى ..

أجل .. لا مفر من ذهابي فوراً الى المكتبة الأهلية لأقتحم بوسيلة ما تلك القاعة السرية ذات المنفذ المغناطيسي المسحور والتي لا يؤمها سوى العلماء من حاملي الشارات الحمراء المطرزة باطار ذهبي على شكل زهور اللوتس .. وحتى أطلع على محتويات القاعة السرية من سجلات ومجلدات بالغة الخطورة .. وذهبت .. تسلمت في حمايةشارة حمراء صرعت صاحبها ..

حين بلغت القاعة تملكنتي العبرة .. من أين أبدا .. ما العسل وسط كل هذا التيه من الصفوف والأكوام من سجلات وأشرطة تسجيل وبطاقات مايكرو وأفلام تاريخ مجسمة .. وغيرها ..

لكنني على أى حال بدأت .. غرقت الى قمة رأسي .. غرقت وضعت .. فقد استوعبت من خلال قراءتي حقائق مرة شديدة القسوة ..

غسر أن الذي قضى على .. حرك الشيء في مؤخرة رأسي فجبر طاقته القصوى تدمر قدراتي الالكترونية الذاتية .. كان مخطوطا قديما كتب بطريقة الآلة الكاتبة التي بطل استعمالها ..

صعقتني قول المخطوط بأن أجدادنا القدامى .. أجدادنا السامين من نسل الآلهة «رباب العقول الالكترونية المتكبر» .. انما كانوا في المبدأ من ابتكار وضع (الوقت) الختالة .. المتوحشين ..

وقرأت بالمخطوط حقائق أخرى عديمة .. بالغة القرابة بالغة الانارة ..

اذا فتقوم « الفناء الذرى » تقويم مختلق .. او هو على الأقل ليس الأساس في تدوين التقاويم والحسابات الفلكية الارضية المعروفة لدينا ..

كنت أظن أن العرفيت بيوم «الفناء الذرى» هو التقويم الوحيد الذى عرفته كائنات الارض .. ولكني قرأت انه كانت هناك أنواع أخرى سابقة من التقاويم أبرزها التقويمين الميلاى والهجرى .. وقرأت أيضا أن أصل الانسان الآلى فيما قبل ١٨٠٠ عام مضت كان ثمرة جهد المخلوقات المتوحشة المعروفة بالبشر أبناء آدم وحواء .. ان التكان المتفوق .. الآلهة .. جدنا الأول في سلسلة تطورا الابتكارى .. الصناعى .. كان منشأه أحد انجازات البشر المدهشة ..

يا لأساي ..

يا لضعة نشأتى ..

يا لحقارة منبعى على أيدي هؤلاء المتوحشين البداليين ..

ووصلت في رحلتى المحنومة الى نهاية الطريق الاسفلتي ..  
توقفت برهة أسفل المنحدر الصخري قبل أن ألج الغابة .. فقد لحت بخلايا الضوئية ظلال أجسادهم التحيلة تجمد بامتداد الاغصان .. ولحت عدساتهم تيرق في وجل .. تلك التي تكمن متحفزة على الدوام ترقب أقل بادرة تأتي من الشرق .. من اتجاه مدينتنا السكنية ..  
ثم التفتت خلاياى السمعية نسام الفاة المتربة تردد ما يتسببه الصواء .. عواهم .. رقيقا .. يسرى كالكهرباء .. وجرنى سمعى الى لحظة من التخيل دخيلة على .. بدا أن نوعا من الأحاسيس يعترينى .. فقد تصورت أنوفهم المتقوصة القسائية تسرع بتشمم عبير القادم الغريب .. فلما تبينوا في صديق وسوءاء .. صديقهم .. تعالت هبمبات الرضا من أنوفهم ولم تتعال صيحات الفرار أو الحرب عن أفواههم ..  
«حذار .. حذار .. انه قادم .. افسحوا له الطريق ..»

ويص صفين من الوجوه الكالملة والأجساد المضامرة المساء المشوه بعضها بأنواع متوارفة من الحروق والاكرزيا لهثت قدماى تستعجلان هدفهما الى حفرتها ..

ومن أسفل الحفرة برزت «سوءاء» .. واسعة العينين .. دقيقة الأنف والعم .. لديه .. ناعمة البشرة .. على الرغم من قذارة قدميها الخافيتين .. ينسكب شعرها العام على كتفيها العاريتين فى حلاوة الابدية .. ويشرب نهذاها من خلال خصلات شعرها .. شهيان .. ساحران ..

جلست الكائنة الرقيقة قبالى على جذع شجرة .. مدت ساقها البضتين .. المليتين بتلك الخلايا البالفة الطراوة .. ووددت لو مدت أصابعي الجافة أتحمس طراوتها ..

قلت جادا : لن أعود اليهم .. كلمتي بلغة قومها التي أفهمها : أهو أبوك مرة أخرى ؟

— لقد سمعت خداعهم .. سمعت وجودهم الزائف المرسومة إيعاده بدقة تثير الغثيان .. لذا فلن أعود للعيش بينهم ثانية ..

— الى أين ستذهب ؟  
— سأبقى هنا ..  
— أين !!

أما أبى .. صامئى المتزمت .. ولبنى المتحجر الوجودان .. فقد عرفت سبب ضغطه لقتل تساقلاتى .. وتحطيم شكى واعتراضاتى ..

عرفت أنه وذلك الآخر المرافق له إنما يحرون تجاربهم فى الخفاء بقية محاكاة تكوين المخلفات المتوحشة فى شخصى .. فان أفراد جنسنا السامى يمانلون المتوحشين ويحاكونهم فى أغلب مواصفات تكوينهم المظهري فيما عدا بضع نواح لعل أهمها افتقار العواطف والأحاسيس ..

أما الروح .. فهي كلمة غريبة .. لم ترد فى قواميس الآلهة .. وليس لها أى مدلول لدى .. لذا فانا لن أتعرض لها لأننى أجهل فكرتها .. وان تطاير الى سمعى أكثر من مرة أن المتوحشين ينسبون لها مفادرتها لأحساد موتاهم ..

وعرفت أن المتوحشين كانت لهم حضارة عظيمة راقية .. بل العديد من الحضارات المزدخرة ..

المتوحشون هم أصل العلم وتطوراته ومنجزاته المنهلة ..

وأصل كل ما كان فى الازمنة الضاربة حضارى .. وراقى .. ومتدين ..  
وكانوا يؤمنون بشئ بالغ القدسية والرفعة لديهم .. يسمونه الدين ..

لكنهم اختلفوا .. تنافسوا واختلعا فيما بينهم .. فتقاتلوا فى ضراوة ..

وكانت الانفجارات النووية التى سادت أرضهم .. وكان الفناء الذرى الرميح الذى دمر حضاراتهم .. قتل الملايين من أفرادهم وشرذ الناجين تلاقمهم لعنات أشعة جاما والغا وبيتا وما يصاحبها من أنواع الحروق والأمراض والعلل والتشوهات ..

وبرزنا نحن .. من العدم .. آسف .. من نبت أفكارهم السابقة ..

ساد كوكب الأرض جنسنا الآلى .. المتفوق .. الذى يعمل وينتج وفق أرقى وادق وأضيق النظم والقوانين التكوينية .. الانسان الآلى الذى يتزود بالطاقة مرة كل عام بشحن بطاريته الذرية لدى المساعل النووى بمرکز الطبقة السقوى بالساحة الشعبية المزدانة بالإعلام .. فلا وقت لديه للأكل والنوم وإفراز الفضلات .. ولكنه يفتقد العواطف والأحاسيس ..

ان بنى جنسنا يتون العاطفة يتساوون فى المرتبة مع الجماد .. وأن تحركوا .. وفكروا ..  
اننا بلاحس أو شعور نسير فى طريق الوجود بلا وجود ..

- معك .. بجوارك أنت ..

- كيف ؟

- سارتبط بك .. سابقى فى حركتك ..

- تعنى تنزويج ..

- هي الكلمة ..

- ولكنه غير ممكن .. مستحيل .. فانت ..

انتفضت : أنا ماذا ؟

- أنت .. لست على شاكلتنا .. تكوينك

مفابر لتكوينى ..

- سانا ماذا ؟

- أنت .. أنت اله من نسل اله من نسل

الآلهة المتسيدة .. اما نحن .. فانا حيوانات ..

- بل أنتم احياء .. مخلوقات حية .. اما

نحن فجماد .. هكذا أخبرتنى مجلداتنا القديمة ..

- لا تبتس ..

- أنا جماد .. أنا جماد ..

- أنت اله .. طيب ..

- أنا جماد .. أنا جماد ..

وتركتها .. استندت واتصت وأنا أردد

القول فى مراة بأننى جماد .. مهما ثبتوا فى

مؤخرة رأسى من عواطف واحاسيس ومشاعر

دخيله على عالمى وتكونى فأننى ساطل فى نظر

الطبيعة .. فى مراة النظام الكونى .. فى حقيقة

تفكيرى الفاحص المدقق .. مجرد جماد ..

راحت قدمائى تمشران وأنا فى طريقى أوتى

عبر دروب الغابة الضيقة ..

انى رااحل .. ولئن أعشرك اليك فابدأ

بنا .. سوما ..

وتباطات خطاى .. ثقل بدنى فاحسست

بوطاة معدنه الثقيل البارد ..

- انتظر ..

لم أسمع الصيحة الرفيعة فى المبدأ حتى

كررتها عدة اقواء من ورائى ..

- انتظر .. انتظر ..

حملت مقتظا : ما الذى تريدونه منى ؟

- شيخنا قادم لمحادثتك ..

لوحث بقبضتى عاليا .. اغربوا عن وجهى ..

اتركونى وحالى .. ماذا تريدون .. اننى لست

منكم .. لست من مادتكم .. لست ندا

لخلقتكم ..

- سموك فى حاجة الينا ..

- اطلقت قهقهة متحجرة من فرط غيظى ..

صمت .. وجئت ياسسا .. وعدت احملى ..

فرايت الشيخ المعجوز ينتصب قبائلى ولحيته

البيضاء تغطي صدره العارى حتى سرتة ..

- ماذا تريد ؟

- قال : بل سموك الذى تريد .. ورغبتك

البقاء بيننا ..

تساملت فى وقاحة نادرا ما يلجأ اليها

شريطى المتكلم : ما الذى فى مقدورك أن تفعله ؟

- لتهذا جموك أولا .. ولنتفاهم .. أرى

انك ناقم على بنى جنسك .. وانك راغب فى

النأى عنهم ..

- تماما ..

- لكن ألا ترى سموك .. ان بقاؤك معنا فيه

خطر عليك وعلىنا فى نفس الوقت ..

- تعنى احتياج بدنى لتجديد شحن بطاريته

المذرية كل عام .. لقد جددت شحنها لآخر مرة

منذ اسبوعين .. اتحنى الشيخ قبائلى فى أدب

يستغرب من أحد المتوحشين .. وتمتم والكتابة

تملا تفضنات وجهه البادى الذكاء لدمشتى .. ان

بنى جنسك لن يقبلوا هربك الى غابتنا .. ثم

هم لن يغفروا بالتسالى تشجيعنا وإيوانا لك ..

صدقنى .. سوف يصبون علينا نقتهم التى

لا تقاوم ..

اضطرب شريط معلوماتى .. اهتزت إبره

ذات الرجس البللورية ..

- أرايت .. لا يوجد حل .. اذا فدعونى

وسائى ..

همس الشيخ فى كثير مودة : بل هناك

منفذ .. فقط لا هرب من التضحية ..

وعرفت ذلك المنفذ .. عرفت مطلبه

الرهيب ..

لكن الاختيار بين رفض مطلبه وتنفيذه لم يكن

سببا هلى .. لم يكن بقسا ..

أجل انه المنفذ الوحيد حقا على قسوته ..

تطلعت اليهم طويلا .. حدثت بخلايى

الضوئية فى وجوههم القلقة المنتفة حولى ..

لم تكن نظرتى جامدة هذه المرة .. تحرك

ذلك الشيء فى مؤخرة رأسى فربط بينى وبينهم ..

أزال نفورى وتقرزى وزاد قربى منهم .. كم هو

متع ذلك الاحساس الذى يغمرنى .. يدغدغ

تنايأى .. بتوره الذى لا يقاوم ..

ولوحث لهم بكلتا يدى .. ولقد بدا بين

وجوههم وجه « سوما » ..

وفى يده تحركت .. ربما اغترتنى لحظة من

التردد ونظرات « سوما » تودعنى .. لكننى

تماسكت ..

تقدمت مبتعدا عنهم تشبعنى مهماتهم بما

يسمونه « الدعاء » ..

وغادرت الغابة أخيرا .. وروائح ثمارها

ما تزال عالقة بى .. وكانت وجهتى الاكيدة

المضاعل الذرى .. الضخم .. الذى يمد قومي

بطاقة بقائهم .. وقد انطوت تحت أبطى يمد حين

لغافة تحوى عبوة ناسفة شديدة الانفجار ..

## مدرسة محمد تيمور

بقلم : د. حمدي السكوت

يقصد بهذه المدرسة عادة عدد من كتابات القصة القصيرة من أبرزهم محمد تيمور ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقي وعيسى عبيد وشحاتة عبيد وغيرهم ، وهم الكتاب الذين طهروا قبيل ثورة ١٩١٩ وفي أعقابها والذين انفرط عقدهم كمدارس منذ أوائل الثلاثينيات بعد أن تم على أيديهم في وقت واحد ظهور القصة القصيرة المصرية بمعناها الحقيقي من جهة ، وبلوغها مكانة لم يتح لها منذ ذلك التاريخ أن تتقدمها من جهة أخرى ، إذ الواقع أن فترة العشرينيات من هذا القرن كانت الفترة الذهبية للقصة القصيرة دون منازع ، ويكفي أن نذكر أنه منذ سنة ١٩١٣ وهي السنة التي ظهرت فيها رواية « رينيه » للدكتور هيكل (١) وحتى سنة ١٩٣٩ وهي السنة التي ظهرت فيها رواية المازني الأولى « إبراهيم الكاتب » لم تظهر سوى رواية واحدة ومسرحية واحدة وحيدة ذات أهمية نسبية وهما رواية « ابنة الملوك » (١٩٢٦) لمحمد فريد أبو حديد ، ومسرحية « مصرع كليو باترا » (١٩٢٧) لأحمد شوقي ، في الوقت الذي كانت القصص القصيرة يتوالى صدورها بل وترجم الكثير من القصص إلى اللغات الأوروبية المختلفة (٢) .

أما بعد العشرينيات فقد بدأت الإشكالات الأخرى



(١) هيكل نفسه قرر في مقدمه الطبعة الثانية للرواية ( ص ٣ ) أنها طبعت للمرة الأولى في سنة ١٩١٤ وسار وراءه معظم المدارس ولكن الحقيقة أنها ظهرت في سنة ١٩١٣ أرجع إلى صحيفة الجريدة عدد ١٨ سبتمبر سنة ١٩١٣ عليه مقال نقدي للرواية يوضح أنها ظهرت قبل صيف ذلك العام ، وأرجع كذلك إلى مجلة البيان عدد أول ذي القعدة ١٣٣١ هـ وهو يوافق ٢ أكتوبر ١٩١٣ وفيه تقرير للرواية وهكذا فزينب لم تظهر في سنة ١٩١٤ كما قرر هيكل ولا في سنة ١٩١٢ كما قرر بعض الباحثين .

Nevill Barbour

(٢) انظر مقال نيل باربور

« عودة الروح » ( رواية مصرية ) ١٩٦٦  
Islamic Culture, Vol. 9, 1933, P. 489.



في مزاجية القصة القصيرة مكانتها وأقصاها عنها . ففي سنة ١٩٣١ ظهرت رواية المازني « ابراهيم الكاتب » وفي سنتي ١٩٣١ و ١٩٣٢ ظهرت مسرحيات « قبيب » و « أميرة الاندلس » و « على بك الكبير » و « عترة » لتسوقى كما شكلت جماعة أبوللو - التي أضافت إلى تراثنا الشعرى نصيبا ليس بالقليل في سنة ١٩٣٢ وفي نفس السنة ( ١٩٣٢ ) ( ٧ ) ظهرت الطبعة الأولى لرواية الحكيم « عودة الروح » لتتوالى رواياته ومسرحياته بعد ذلك . ويبدو أن نجاح بينهم كتاب القصة القصيرة أنفسهم - على كتابة الرواية . ففي سنة ١٩٣٤ نجد أن محمود تيمور ينشر رواية « الاطلال » لتفتح بعدد من الروايات . كما نجد أن محمود طاهر لاشين ينشر في نفس العام ( ١٩٣٤ ) روايته الوحيدة « حواء بلا آدم » - ولا تنتهي فترة الثلاثينيات الا وقد انضم الى ركب الرواية كل من العقاد وطه حسين ولجيب محفوظ وغيرهم .

وقد قول هذا الازدهار الكبير في موقف الرواية بالبحسار شديد عن كتابة القصة القصيرة . فقد توفق عدد من أعضاء مدرسة محمد تيمور نفسها عن الكتابة اما بالوث البكر كما حدث لكل من محمد تيمور وعيسى عبيد واما للشعور بالاحمال وعدم التقدير كما حدث لشحاتة عبيد ومحمود طاهر لاشين واما للانصراف لوجه نشاط فكري أخرى كما حدث بالنسبة للدكتور حسين فوزي وآخرين . وهكذا قدر للقصة القصيرة أن تخل مكانها للأشكال الأدبية الأخرى وبخاصة للرواية . ومن الواضح طبعاً أن هذا لا يعني أن نوعية القصة القصيرة قد تدعورت . بل على العكس من ذلك لقد حققت تقدماً فنياً كبيراً على أيدي يحيى حقى ويوسف ادريس وآخرين .

بعد هذه المقدمة الموجزة عن هذه المدرسة نعود الى موضوعنا الاصل وهو مناقشة مدى امكانية وصف أعمال أعضاء هذه المدرسة بالواقعية ، ذلك الوصف الذي أعلن عنه عدد من هؤلاء الاعضاء في مقدمات قصصهم . ودرج عليه كل من كتب عن القصة القصيرة تقريباً ، سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة . ولنبداً أولاً بتوضيح معنى هذا المصطلح الأدبي « الواقعية » - لأنه - فيما يبدو - لم يكن

( ٧ ) الفكرة السائدة أن « عودة الروح » ظهرت في سنة ١٩٣٢ ولكن هذا غير صحيح - انظر عايدة نصير ( الكتب العربية التي نشرت في الجمهورية العربية المتحدة « مصر » بين عامي ١٩٢٦ / ١٩٤٠ ) ط ١ ص ١٦٧ .

واضحاً في أذهان الكثير من قرائنا ، بل وبعض كبار نقادنا حتى وقت قريب جداً . فالدكتور محمد مندور - الذي يعد كتابه « في الميزان الجديد » من خير ما أنتج من نقد عربي في هذا القرن بلا جدال - يقرر مثلاً أن روايسة « نداء المجهول » للأستاذ محمود تيمور « نموذج دقيق للأدب الواقعي » مع أن من الواضح أن هذه الرواية بعيدة كل البعد عن الكتابة الواقعية ، وإذا كان هذا الكلام قد كتب في سنة ١٩٤٤ فإننا نجد في كتاب الدكتور علي الراعي « دراسات في الرواية المصرية » الذي نشر في سنة ١٩٦٤ تعليلاً للمؤلف ، على معالجة الدكتور مندور لرواية طه حسين « دعاء الكروان » يتضح منه أن هذا المصطلح لم يكن محدداً تماماً حتى هذا التاريخ المتأخر ، وعدم التحديد هذا يرجع الى اختلاط المفهومين الثاني والثالث والواقعية على النحو الذي سنورد في هذا المقال .

ما هي الواقعية إذن ؟ أو ما الذي نقصده بالتحديد عندما نصف عملاً أدبياً بأنه واقعي ؟ عندما نطلق هذه الكلمة في الحقل الأدبي فإننا

نعني عادة واحداً من أمور ثلاثة :  
١ - الأمر الأول : وهو لا يهتما كثيراً هنا ، الحركة الأدبية التي ظهرت في أوروبا في الثلث الثاني من القرن التاسع عشر والتي ساعد على ظهورها عوامل مختلفة من بينها التيارات الفلسفية التي كانت سائدة في ذلك الوقت والتي أولت اهتماماً كبيراً للبحث والبيئة وتأثيرها القوي على الأفراد . ويعتبر كومت Comte

بعلامة الرسمية التي أولت أهمية كبيرة لعلم الاجتماع ، وفيرباخ Feuerbach بنقده الانثروبولوجي للأديان ، ذلك النقد الذي قسم كل رابطة للانسان بعالم الخلود . ولم يترك له شيئاً يستند اليه سوى بيئته أو هذا العالم كما هو . يعتبر هذان المفكران من أشد الفلاسفة أهمية في هذا الصدد . كذلك أوحى اختراع داجير Daguerre للتصوير الفوتوغرافي في سنة ١٨٣٩ الى الفنان بأن يتبنى أسلوباً أكثر دقة وأشد تمثيلاً للواقع والتصاقاً به . هذا الى تقدم العلم الذي ساعد على تفسير كثير من المشاكل التي لم تكن تجد حلاً حتى ذلك الوقت .

وكان من جراء ذلك وغيره أن أخذ الفنان يهتم ببيئته وأصبح أميناً في تصوير موضوعاته واقترب بأسلوبه من الواقع اقترباً كبيراً وظهرت في ميدان الأدب بعض الأعمال التي لم تكن خالصة للخيال والتأملات والاحلام وجدها وأما أولت اهتماماً كبيراً للواقع كما في سلسلة قصص الكوميديا الإنسانية لبليزالك مثلاً وبعض أعمال ديكنز ، ولا نكاد خمسينيات القرن الماضي

تنتهى حتى تكون رواية فلوير الكبيرة « مدام بوفاريه » قد ظهرت ، وهي الرواية التي تعتبر بحق أول عمل يثبت أقدام هذه الحركة الجديدة بل ويضمن لها السيادة في أوروبا حتى سنة ١٨٨٠ تقريبا .

ولن نتوسع في الحديث عن الواقعية بهذا المعنى فنتتبع خط التطور الذي سلكته هذه الحركة الأدبية في الأقطار الأوروبية المختلفة ، أو نعرض للواقعات الفرعية التي انبثقت عن هذه الحركة الأم كالواقعية النفسية مثلا التي بدأها دستوفسكي وابتنتها اكتشافات فرويد أو واقعية الحياة المثقلة التي مارسها هولز Howells في أمريكا ، أو الواقعية الاشتراكية التي تطالب بأن تكون وظيفة الفنان الرئيسية هي تصوير المجتمع الاشتراكي وتنمى على الواقعية الغربية اتجاهها النقدي الحضر نحو المجتمع وعدم إيجابيتها - أقول لن نتوسع في شرح مصطلح الواقعية بهذا المعنى لأن ذلك لن يفيدنا كثيرا فيما نحن بصدد الآن .

٢ - أما الأمر الثاني : الذي قد تعنيه كلمة الواقعية « حين تطلق في مجال الدراسة الأدبية فهو استخدام التفاصيل الكثيرة المنتزعة من الحياة العادية ومن التجارب العامة المألوفة للناس جميعا بفرض إبراز صفة ما أو موقف ما أو بيئة ما في شكل مادي محسوس وجوهري » ويطلق لويس على هذا النوع اسم الواقعية العرض (٤) .

والواقعية بهذا المعنى مفهوم قد طلق في كل مراحل التاريخ الأدبي واستخدم بمصطف خاصة فيما يلي :

١ - عند وصف الطبقات الدنيا في الأعمال الكوميديّة . ولعل من خير أمثلة ذلك في أدبنا العربي ما تضمنته « لقائمة المضيرة » لبسّيع الزمان الهذلي من لمسات واقعية تصور في حيوية بالغة رجلا يحدث النعمة ثارارا .

ب - كذلك استخدمت - وتستخدم - هذه التفاصيل الواقعية في إبراز اللون المحلي لبيئة ما ولن نتعرض هنا لتكتيك اللون المحلي هذا وإنما نكتفي بالإشارة إلى أنه فكرة رومانتيكية لا واقعية (٥) والى أن نظرة كاتب اللون المحلي عادة تشبه نظرة السائيم الذي يتجول في بلد غريب ، فهو لا ينفذ إلى أعماق هذا البلد في العادة وإنما هو يلاحظ أو يفتون الأشياء الخارجية والسطحية فقط في الغالب .

(4) C.S. Lewis, An Experiment in Criticism, Cambridge, 1961, P. 57.

(٥) انظر : J. Shapley, Dictionary of World Literary Terms, London, 1955, P. 362.

ج - وأخيرا فإن هذه التفاصيل أو اللسمات الواقعية قد استخدمت - وتستخدم - في عرض الأشياء غير المحتلة أو حتى غير الممكنة لكي تبرز أمانا في صورة حياة ملموسة . ومن أمثلة ذلك مثلا حكاية « الحيازين من الجن للشعبي من أظافرح » أو « تقسم الغول لكدرى الحشيش المارزتين من شق في وسط الصخرة » أو الكثير من التفاصيل الواردة في ألف ليلة وليلة عندنا .

وواضح أن هذا النوع من الواقعية ، بصورة المختلفة ، ليس هو ما نقصده حين نصف عملا ما بالواقعية ، إذ أن هذا النوع بكل استخداماته قد وجد قبل وجود المذهب الواقعي بسنين طويلة ومن الواضح كذلك أن الواقعية بهذا المعنى توجد في الحكايات كما توجد في العمل الخيالي ، كما توجد في العمل الرومانتيكي ، كما توجد في العمل الواقعي . ومع ذلك فكثيرا ما يندفع بعض القراء أو النقاد بهذه التفاصيل المستمدة من الواقع فيحكم على عمل غير واقعي بأنه واقعي لمجرد وجود هذه التفاصيل به . ولعل هذا هو ما تخفى إلى الحكم بأن « نداء المجهول » رواية واقعية .

٣ - أما المعنى الثالث والأخير للواقعية فيقصد به أن يكون الهيكل العام للعمل - الحكاية مثلا - في الرواية أو المسرحية أو القصة القصيرة - شيئا عاديا ، محتمل ، الحدوث بل كثير الحدوث ، وأن يتوخى الكاتب الأمانة في عرض الحقيقة العارية والصريحة للطبيعة البشرية كما هي ، وأن تكون الشخصيات ، والأحداث التي يجاوبها ، والمواقف التي تعيط بهم كلها طبيعية وعادية . كما أن التصرفات التي تصدر عنهم ينبغي أن تكون متوقعة من أناس في مثل ظروفهم ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية . فإذا حدث وعالج الكاتب الواقعي شخصية شاذة مثلا فإنه عادة ينتقي من المواقف والأحداث والظروف الطبيعية والمنتزعة من واقع الحياة ما يبرر حدوث هذا التصرف بطريقة مقنعة وخالية من المبالغات ومشابهة لما يحدث في الواقع . وعلى كل حال فمعالجة المواقف غير العادية أو غير الشائسة ليست في العادة هدف الكاتب الواقعي . وكما يقرر جورج نكر G. Becker فإن « أكثر الأشياء واقعية هو ما يجربه أضخم عدد من الناس » والكاتب الواقعي حذر دائما من ناحية الحقائق الشاذة حتى ولو شهدت صحة وقوعها الصحيفة اليومية . وهو قد يلجأ إلى دراسة حالة شاذة

ولكن بصره بصفة عامة مثبت على المعيار  
الاحصائي (٦) .

وبديهي ان هذا النوع الاخير فقط هو الذي  
يحدد في حسم ما اذا كان عمل أدبي ما واقعيًا  
أم لا . سواء توغرت في هذا العمل التفاصيل أو  
المسلمات الواقعية التي تحدثنا عنها في النوع  
السابق . كما هو الحال في الكثير من أعمال  
نجيب محفوظ مثلا ، أم لم تتحقق كما هو  
الحال في رواية « سارة » للعقاد مثلا وهي الرواية  
التي تخلو أو تكاد من التفاصيل السابقة ، ومع  
ذلك فلا يشك أحد في واقعيته ، لأن الهيكل  
العام ، أو الحكاية ، فيها عادية محتلة الوقوع  
بل ربما تكون قد حدثت فعلا .

بعد هذا التعدد الموجز للعمل الواقعي تنتقل  
الآن الى مدرسة محمد تيمور لنرى هل ينطبق  
هذا التعدد على أعمال أعضائها أم لا .

ان استعراضا سريعا للأعمال التي كتبها  
محمد تيمور نفسه والتي تتناول عادة على أنها  
قصصه القصيرة يكشف عن أن عددا من هذه  
الأعمال عبارة عن لوحات تنقصها الحادثة والحركة  
والتطور الدرامي ، ومن ثم فينتهي الحكم عليها  
بالواقعية أو غير الواقعية لأن مثل هذا الحكم عادية  
يتطلب بناء دراميا ناعيا للحدث يمكن الحكم  
معه بأن هذا النمو طبيعي وعادي أو شاذ وخارج  
عن المؤلف .

أما التفاصيل الواقعية الموجودة بهذه اللوحات  
فقد رأينا أنها ليست العامل الحاسم في الحكم على  
العمل بالواقعية ، وهي أنها قد توجد في العمل  
الخيالي كما توجد في العمل الواقعي . ومن هذه  
اللوحات مثلا قصة « حفلة طرب » التي لا تقلص  
لنا سوى وصف خارجي لحدى المنفيات وأعضاء  
فرقتها الثمانية واحدا بعد الآخر ، ثم تنتهي القصة  
بانتهاى الوصف . كذلك فإن قصة « في القطار »  
أيضا من هذا النوع ، فهي لا تعدو أن تقدم لنا  
موقفا واحدا يعبر فيه عدد من الأفراد بطريقة  
مباشرة عن رأيهم في تربية الفلاح . وربما كان  
من هذا النوع أيضا قصة « بيت الكرم » التي تصور  
لنا بطريقة لا تغلو من المبالغة وصفالوارث أقرق  
في أحد مجالس شربه مع عدد من الطغليين . فإذا  
ما انتقلنا الى القصص الثلاث الباقية ( حنا ،  
قصة رابعة لوباسان مصرها محمد تيمور ، ولذا  
فهي لا تمتنينا هنا ) فنستجد أنفسنا أمام  
حادثة نادرة الوقوع ، كمشق تلك المربية الكهلة  
للطفل الذي كانت له بمثابة الام ثم صار الآن  
شابا فمارست معه نشاطا جنسيا ، وبخاصة

وأن المؤلف لم يتعرض لما كان يدور في رأس هذه  
المربية حتى قادها بالتدرج الى أن تصبح في هذا  
الموقف وإنما اكتفى بتلخيص الموقف على هذا  
النمو . لقد كان طفلا جميلا فكانت تحبه مربيته  
كأم حنون والآن صار شابا جميلا فأحبته مربيته  
كمشيقة ضرم الحب أنفاسها .

ومن القصص التي لا يمكن أن تعتبر واقعية  
بالمعنى الذي أسلفناه كذلك قصة « عطفة  
الـ ٠٠ منزل رقم ٢٢ » وتتلخص في أن موظفين  
أحدهما عزب والآخر متزوج يرحان وراء الحبر  
والنساء كل ليلة حتى الفجر . وذات يوم يلتقي  
الزوج على صديقه درسا في خيانة النساء جميعا  
ويقر به بصفة خاصة بذوات الأزار البلدي بعد  
أن يطمئنه على أن زوجته هو في مأمن من أي  
خيانة لأنها دائما في حراسة أمه .

وفي نفس هذا اليوم ينتظر الموظف العزب  
صديقه فلا يحضر . فيتسل بملحظة الناس في  
الشوارع ويقع بصره على امرأة ترتدي أزارا بلديا  
فيتذكر نصيحة صديقه في الصباح فيلحق المرأة  
وينجح في قضاء وقت عابث معها ليكتشف  
في النهاية أنها لم تكن سوى زوجة صديقه .

وواضح ان هذا العمل أقرب الى النادرة  
الطريفة منه الى القصة الواقعية بالمعنى الذي  
قدمناه .

وبقي بعد ذلك قصة واحدة من قصص  
المجموعة هي التي يمكن ، بشئ من التسامح ،  
أن تدخل في باب القصص الواقعي . وهي قصة  
« سفارة الهند » التي تحكي قصة طفل فقير يتيم  
في العيد مع أصدقائه من الأطفال الموسرين الذين  
يرتدئ كل منهم ثوبا حديدا ويشتري سفارة  
وبعض الحلوى . أما « علي » فلا يستطيع شيئا  
من ذلك . وبعد فترة يتصارع « علي » مع طفل  
كان قد راهنه على أن يحصل « علي » على سفارة  
الطفل ان فاز ، وعلى أن يصفه خصمه على وجهه  
ان هزم . بما انه لا يمتلك سفارة . ويتغلب  
« علي » على خصمه لأنه كان يدافع عن شرفه  
على حين كان الآخر يدافع عن سفارته . ثم يأخذ  
« علي » السفارة ويضعها في فمه كما يضع  
الظمان حافة الكأس الثلج بين شفتيه وكأنه امتلك  
العالم بأكمله .

تلك هي القصة الوحيدة - في رأيي - التي يمكن  
أن نعمتها العمل واقعيًا إذ هي تخلو من المصادفات  
وتحكي حدثا عاديا ، وإن كان المؤلف قد أبى الا  
أن يختمها خاتما عاطفيا . فالأطفال بعد فترة  
يسخرون من « علي » لأنه ينفخ في سفارة لم  
يشتريها بماله فيلقي « علي » بها في وجوههم  
ويتركمهم حتى يصل وحيداً الى شجرة كبيرة يستند  
اليها ويبكي صائعا أمام أمه ابتاه « علي » حين

(6) George J. Becker, Realism - an essay in defini-  
tion, Mod. Lang. Quarterly, Vol. 10, 1944, PP  
185-7.

كانت الاطفال تفتي في الشوارع الكبير . ثم يفيق بعد هنيهة ليجد كلبا « جالسا عند راسه يلحس دمعه بلسانه الظامي » . وكان « علي » قد احسن الى هذا الكلب من قبل .

على كل حال فهذا هو موقف محمد تيمور زعيم هذه المدرسة . فما هو موقف باقي الاعضاء ؟

من الواضح ان المجال لن يتسع هنا لتتبع كل اعمال هذه المدرسة ولذا فسأكتفي باستعراض هذه الامثلة من مجموعة « يحكي أن » للاستاذ محمود طاهر لاشين - وقد اخذتها بطريقة عفوية محض - ثم احيل القاري الى باقي مجموعات اعضاء هذه المدرسة ليري بنفسه ان مثل هذه الامثلة التي ساذكرها الآن شائعة ذائع في كل المجموعات تقريبا .

ونحن نلتقي في اول مجموعة « يحكي أن » بهذه الخيلة التي تشبه حيل ألف ليلة وليلة - حين يعود الزوج مبروك الى بيته بعد منتصف الليل فلا تفتح له زوجته ( لأن معها عشيقها ) وإنما تتظاهر هي وخادمتها بالاعتقاد بان الطارق هو العشيق نفسه وليس الزوج ، ولذا فتنفتحها له الباب .

كذلك نلتقي برجل يتزوج من امرأة حاملة مبدرة طمعا في ثروة أبيها المريض . ولكن هذا المريض لا يموت . ويأس الزوج بعد اعسوم خمسة ويطلق الزوجة ولكنه يفاجأ - بعد الطلاق بساعات - بوفاة الاب في حادث تصادم !

ونلتقي أيضا باين يكشف ان أمه قد ربته هذه التربية الفاضلة بما لا اكتسبته بالتفريط في شرفها .

كما نلتقي بأرملة عجوز تزوج من شاب يبيع أرضها ويبدد ثروتها .

وأخيرا فأننا نلتقي بقسيس يرتكب الفحشاء مع ابنة خادم الكنيسة على حين ينتقم هذا الخادم بسرقة نبيذ الكنيسة المقدس .

وأنا لا أقول ان مثل هذه الموضوعات مستحيلة الحدوث . بل قد تحدث فعلا في عالم الواقع . ولكنها تحدث مرة في العمر مثلا أو مرتين على الأكثر اى أنها شيء نادر وغير عادي . وقد سبق ان رأينا ان الكاتب الواقعي عادة يهتم بالصادق والمألوف .

وقصة القسيس هذه يتناقلها الناس على انها

نكتة وهي من هذه الزاوية تذكرنا بنكتة أخرى ضمنها شحاتة عبيد مجموعته الوحيدة « درس مؤلم » وهي نكتة أو قصة « مبروك يا أم أحمد » وتتلخص في ان شابا تزوج أرملة عجوزا عن طريق الخاطبة التي أوهمته بأنها صغيرة وجذيلة . وفي يوم الرفاف جلس الزوج الى جوار زوجته التي اخذت تتلقى التماسي من صديقاتها - مرددات عبارة « مبروك يا أم أحمد » - فانتظر الزوج حتى انتهين جميعا ثم انصرفن فوقف بدوره ليقول هو الآخر « مبروك يا أم أحمد » وينصرف!

مثل هذه الحكايات أو المواقف غير العادية تشيع بكثرة في اعمال اعضاء هذه المدرسة ( في تلك الفترة الزمنية المحددة ، اى قبيل واثنا العشرينيات ) . ولذا فنحن نتردد كثيرا قبل ان نسمي هذه المدرسة بالمدرسة الواقعية للقصة القصيرة كما فعل البعض . وان كان هذا لا يمنعنا من ان نقرر ان هناك بعض القصص المتناثرة في انتاج كل عضو من اعضاء هذه المدرسة يمكن ان ينطبق عليها تعريف الواقعية بالمعنى الذي قدمناه .

ولذا فنحن نميل الى القول بان اعضاء هذه المدرسة كانوا يمثلون « مرحلة انتقالية » في تاريخ التطور القصصى بوجه عام . انهم لم يكتبوا اعمالا ووعائية تروغ في الخيال وتركز على المواطن وتهتم بالنايات . كما كان المغلوطي يعمل . ولكنهم كذلك لم يكتبوا اعمالا تسيطر عليها موضوعية الكاتب الواقعي وتتناول التجارب التي يمر بها صواد الناس وجسرهم كما هو الحال في الكثير من اعمال نجيب محفوظ مثلا .

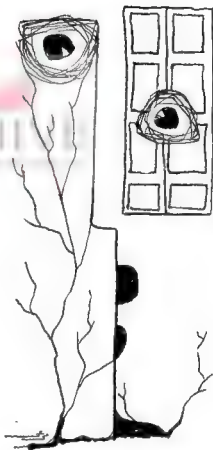
وليس معنى عدم اعتبار الكثير جدا من اعمال اعضاء هذه المدرسة قصصا واقعية انها لم تكن قصصا جيدة أو ان كتابها لم يكن لهم تأثير كبير في تطور فن القصة القصيرة في الأدب العربي . فعلى العكس من ذلك - وكما ذكرت في صدر هذا المقال - لقد طمرت هذه المدرسة بالقصة القصيرة طفرة كبيرة ، وأتاحت لها مكانة لم تستطع حتى الآن أن تستردها . وإذا كان لنا أن نقول ان العصر الذهبي للقصة القصيرة في أمريكا هو عصر ادجار آلان بو . وفي فرنسا هو عصر موباسان ، وفي روسيا هو عصر تشيكوف ، فإن العصر الذهبي للقصة القصيرة في مصر كان - دون جدال - عصر محمد تيمور وزملائه .

# الساھر أبدًا

شعر: محمد احمد محمد

(١)

أحلم بالأشجار الكسل  
تقطر فاكهة .. ونعاس  
أحلم أن يصمت صوت الأجراس  
أنسى أن تغلو الساحة ..  
من صرخات الإختراس  
أمنى أن يسرق بند  
من قطن ونعاس  
لأنام على نهديه وأحلم بالأضواء  
فصداع يسرى في أعصابي  
تفرغ بها الأرقى الأصفر والأزرق ..  
« من أين يأتي النوم يارفاق ؟ »  
« من أين يأتي النوم ؟ »  
تلمع في ذكراني عين زرقاء  
يتفتح عبر زجاج النافذة الرائق  
حقل بنفسج  
وبخار مفرقة في الصمت  
يسرق فيها النورس ذاكرة الأسماك  
ويغنى الصيادون للؤلؤة زرقاء  
تعلق في ذاكرتي  
تسرق منها كسل النوم  
« من أين يأتي النوم يارفاق ؟ »  
صوت رصاصة  
يصفع وجه الأكواخ الثائرة المدحورة  
يتقلب قلب التائر في سفح التل  
يتقلب نهد الأم فلا يجد الأطفال عصير الرحمة  
ينسف أضلاع الرضع والأيتام  
صوت رصاصة  
ينشب في قلبي أطفال البارود  
يتهمشي عبر الطرقات الصحراوية  
يشجب فيها الأمن





تدود لا لتقلب السفين  
وانما تثير ما في البحر من تيار  
كي يلدغ الأشعة الساكنة المطوية

ويمتج الجفاف عاطلة  
فيرسي على حدود الماء  
في حبه حايه عميقه \*

ايها السفائن العاجزة المطوية  
سوف تهب العاصف  
كي تعطي من مدائن التراب  
للمدن المادية

نمتص ما يتجره المذاب \*

من لا تعرف حؤايانا او حملانا

.....

لا تعرف جو عانا او صديانا  
نصيح فيها الموسيقى لتبارك ربان الاشعار  
بين حديق لا تعرف سرعا او قانونا  
نزه في اللوحات عنا

لا يسمع فيها صوت رصاص

نتلاقى عبر سماء صافية الزرقة  
مدخته البيت ومدخته المصنع

لا تهمل حلفان الرقص على الاعشاب  
تندلق شمس البحر نصب القصب على الاجساد  
يستلقي شيطان النوم على سيقان الانسجار

ونام ملاك الحب الساحر تحت الاجفان يهددها  
.. كيلا تعرف حقا او سهلا

والارق الاصفر مقلول خلف الاسوار

ولهذا انهض من فوق سريري

.....

اشرع سفي

اسرج احصنة اترج

وتفر طيور النوم

تفر طيور النوم !

عبر الشرفات ليخفق بسمات العشاق  
عبر سحاب الليل يهوى رحيق الماء  
عبر زجاج النافذة الأرق  
يسرق منها غدر النوم

.....

« من اين ياتي النوم يا رفاق ؟ »

.....

تستفسر مني الكلمات

عن اسرار معانيها

وانا اضردها من شباك البيت

فتعود الاحرف والاصوات ..

تنقر فوق زجاج الصمت

وانا استلقي فوق سريري

أبحث في اسرار النوم \*

(٢)

ابتها البواخر المسافرة

يشرن صياحك الخزين اذ يلوب

عبر التقاء اللازورد والظلام

ابتها البواخر المهاجرة

الى الموانئ الغامضة المسعورة

اود لو جلست فوق عرش الماء

لايتنى للمتعين في شعوق الارض

مملكة الامواج

فلتحمليني جسدا محترقا

فلتحمليني ارقا

يبحث عن جفونه في اعين المدائن البعيدة \*

تقول لي البواخر الرواس

بصوتها المبحوح :

« أنا بلا زيت ، بلا سراع »

ابتها البواخر الرواس

سوف اجيء في الظلام

كانني « بروسبرو » الذي يسر « الهواء »

يشير في « انعميق » عاصفه

## عاشق الملامح المستحيلة

بقلم: أحمد الشيخ

تقديم :

تأملني متجلا وتلني على ساعتك نظرة ثم تخفني  
وأعدا اياي بالعودة في مساء الغد .. كلما أهم  
بامسائك والمحاق بك اعجز .. أجدني في صلب  
الليل المعتم واقفا فوق فراشي ماذا ذراعي الراحل  
وكفائي يوشكان أن يلمسا سقف العرفة ..  
وقبل الشروق بلحظات تتسلل مع جفاف العتمة  
محلقا في داخلي شكوكا في أن تكون طيعا ...  
وتهزني أمي لأنيق وأسمع حديثها المعاد عنك  
في شروق حالم متأمل للفراغ السرمدي .. قلت  
لها في إحدى المرات وأنا أتميز غيظا لك  
أسطورة .. تردّد عينها اتساعا وعمقا فأري في  
حديثها صغرة شاحبتين في البداية .. تزداد  
العيان حلقة مسوان كثرين عميقين ساكنتين  
.. تنضج الصورتان كلما اتسعت العينان  
واردادا سوادا وعمقا بالاندهاش .. ارتعش  
بالرعب واتراجع متخوفا أن يخرج الوحان من  
صلب العتمة الرجبة وينفذان في لحم اكتافى ..  
أصرخ في هلع معلن في الإصرار على الصمود رغم  
خطوات التراجع العفوية .. أسالك في داخلي  
وأنا موقن بأنك سراب .. متى أراك ؟ يجيبني  
صدي صوتي في حذقتي عينها المالكى السواد  
.. متى أراك ؟

أتمثل رحلتى الاخيرة اليك وباب وجودك  
الموصد يتحدى الكف المستमित ويحبج النداءات  
المهلوفة الرنين .. وهم أن تكون ملاعلا الطارق  
من خلال ثغرة في السباب الوهمي يجملي  
أتحسسه مع الجدران الصماء فاكشف الخدعة  
واستدير الى وجهها المنعور برسم الاجباط  
فوق وجهي .

« ربما مات يا أمي في غفلة عينا وعجز عن  
اعلان موته غير المتوقع .. ربما كان في أقصى  
شمال الصالم جثة محنطة فوق سرير مسوس

عينا كنت أدور بحثا عن الوجه الذى لفظنى  
قبل أن يستقيم عودي ، ربما استمرازا من  
ملامي .. اجهد نفسي في تخيل تقاطيعه  
الصارمة ، أعجز عن الاستمرار في طرق الابواب  
الموصدة متوهما سقوطي الممكن من فوط الاجهاد  
.. أفر من مشاوير العناء متيتلا وجهه أمي  
الشاحب خشيّة أن أفقده عتوة .. التقيت  
بالملامح رافضيا كل وسواسي حول احتمال  
موتها .. أسالك وانت اذائي يهويك الفارع إلى  
تريحني بالمهم .. تناملني دون اهتمام وحذر  
.. أضيق بوجهك الحاد التقاطيع فأتفرع في  
معاودة البحث عن طفلي المأمولة .. الملم تقاطيع  
وجهها وانصبها تمثالا خرافيا أكاد أن أعيد ..  
أذوب رغبة في احتوائه واعتصامه إلى حد  
الانصهار في بوتقة واعدة بدوام العطاء .. أتخيل  
أما تلتفت بالرغبة وترتجف بالاشواق قبل أن  
تخلص أطرافها في حياء حذر وتسالني للمرة  
الألف أن أعود لتكرار الدورة بادئا بالبحث عن  
الوجه الذى نسيت ، واتراجع حالما تسر الى بانها  
ليست سوى مسخ لمستحيل يعيش في حيز  
الدماغ المرتعش بالرغبات النهمة .. أتحذر من  
دائرة البحث القيم وارتكن بكيانك المنهك فوق  
صدرها الناهد اللائح بتناقض المشاعر .. لحظتها  
أرفض العودة الشقية بمتابعة الطرقات الصاخبة  
دون جواب لأجلك اذائي وأوقن اننى أدور حول  
نفسى .

الغائب :

افتقدتك منذ لفظتني بالسكوت وتسميت  
وجهي .. كنت أناجيك ذوّبا في أحلامي بلا معنى  
فيظفك الصمت المريب حين أسالك عن سر  
غيابك الممدود ، وإن لم تكن أصل وجودي ..



الدينام ٠٠ ما جديني لن أعود لتأدية البحث وإنما  
لا أعرف حتى على وجه اليقين أي الأبواب يابه ،  
أتذكر رحلتي الأخيرة اليه في متاهات القرى  
البعيدة وسراييب المدن الممتعة فلا استعجب فكرة  
العودة أو حتى الاطمئنان الكاذب الى احتمال العثور  
على وجهه ، ما دمت لا أعرف بالقطع تفاصيله  
المميزة ، رغم كل حكاياتك واثق تطالين بالسمي  
المرهق وراء منحة قبض في صندوقك السحري  
المعلق دوما ، بينما أزعدها ٠٠ واسالك ان كان  
ممكن ان أطل اليه لو وجدته يمين لانية يحركها  
عقاب سنوات أضعتها انتظر لينة هي يدور في  
أركان العالم تاركا أباي انتظري ، مكتفيا بالطلاق  
طيفه كل ليلة يحوم حول وبرق الرأس  
المرهق بالسعي اثر لطيف اخرى من بينها طيف  
طفلي المأمولة ٠٠ وكيف استشعر الامان في  
حضرته بينما سنوات البحث المهيئ واذلال التوقع  
الدائم للحظة السقوط في اعماق العمر تصرخ في  
لحظة فراره اليومي قبل الفجر انه السبب ٠

#### الواو٣ :

كنت افتقد الامان كما ينفي يا د سها ٠  
فكرت ان استعيدة تواقا الى الخلاص من سخب  
اشباح المدينة المقتنة بالاضواء الملونة ، ومن  
ضجيجها المرهق ٠٠ وهروبا من مرارة اللعاب  
الدائمة ٠٠ افراز البطن الحاوية ومن عري شتاء  
المدينة المكشوفة في قلب الصحراء ٠ منذ  
طردي بلبل غاربا من كل ما يسترني ، واجهت  
في منعتياتها رعب التوقع الدائم للحظة السقوط  
تحت واحدة من عجلات سياراتها المجنونة ،  
واتحمل عشرات الصفعات والركلات الحادة دون  
اسباب كافية ٠٠ بل انني في رحلة المسودة  
المسائية كنت أتخفي عينا من كلابها المسعورة  
وقططها البرية الشرسة ، والهت بالفرار من  
لطارات الوحشية للتمرة ٠

عدت اليه أسأله ٠٠ اندفعت بالرغبة في  
الاقتراب منه لسرد حكاياتي الصغيرة عن أحلام  
عمري في عيني الخشراوين خلف خصصيلات  
شعرها الذهبي المسترسل الى ما تحت الركبتين

الدينام ٠٠ ما جديني لن أعود لتأدية البحث وإنما  
لا أعرف حتى على وجه اليقين أي الأبواب يابه ،  
أتذكر رحلتي الأخيرة اليه في متاهات القرى  
البعيدة وسراييب المدن الممتعة فلا استعجب فكرة  
العودة أو حتى الاطمئنان الكاذب الى احتمال العثور  
على وجهه ، ما دمت لا أعرف بالقطع تفاصيله  
المميزة ، رغم كل حكاياتك واثق تطالين بالسمي  
المرهق وراء منحة قبض في صندوقك السحري  
المعلق دوما ، بينما أزعدها ٠٠ واسالك ان كان  
ممكن ان أطل اليه لو وجدته يمين لانية يحركها  
عقاب سنوات أضعتها انتظر لينة هي يدور في  
أركان العالم تاركا أباي انتظري ، مكتفيا بالطلاق  
طيفه كل ليلة يحوم حول وبرق الرأس  
المرهق بالسعي اثر لطيف اخرى من بينها طيف  
طفلي المأمولة ٠٠ وكيف استشعر الامان في  
حضرته بينما سنوات البحث المهيئ واذلال التوقع  
الدائم للحظة السقوط في اعماق العمر تصرخ في  
لحظة فراره اليومي قبل الفجر انه السبب ٠

افهيتها يا أبي ان احتمال موتك هو الاكثر  
معقولة ٠٠ ان الاجدى لها أن تكف عن تكرار  
الحكايات المحفوظة عنك وترك الاسترخاء الكسول  
والشروع في معاونتي على الصمود لآكمال رحلة  
المستحيل الذي عشقته ٠٠ لكنني عجزت عن  
الاعتراف الصريح بأنني لا أعرفك أصلا منذ  
اكتشفت وجودي ٠٠ وتخيلت لحظة عريضة  
أوجدتني ولطفتني لقيطا بلا مأوى غير ما أصنعه  
وأحوطه بنفسي ٠٠ لكنها كانت تعشق طيفك الى  
حد الجنون فحرصت أشد الحرص عليها ولم أقرر  
بالقطع انني لا أنتظر ، وإن كل ما أعرفه عنك  
محض حكايات قديمة كانت تقولها في مسامعات  
الصفا ، مؤكدة انك بارع في الطواف بقاربك  
الصغير في أنحاء العالم وغير متاهات البحار



الحب مع زوجته خفية ، فابتسمت ونسيت كل رعبى مجردا اياه من كل طاقته رغم شموخه الذى اومح الكل بأنه مسحور لانه ورثه عن ابيه ، فراح يصركه فى شجر متائف ويستتر فى ذات الوقت نفسه بالشجرات الجلجلة فتبدو محاولاته غلاما محدود الطاقة يشف عن أحاسيسه المتوقدة المندرة التى تغل داخله .. وكنت أسأل نفسى :

— متى .. متى تواتيه الشجاعة فى أن يقول ما يريد بالحق قوله ؟

كنت لا أعول على فهمه قبل مواجهته فتجاهلت كفه الضخمة وظللت أسمع دون رهبة همسات أهل القرية المتعجبة التى تزكك اننى سوف ألقى بالمخيم خربة من شموخه المارد ، وكان على أن أتملك ياسها بوجهك الاسمر وعينيك العميقتى الاغوار لأتمكن من الصمود أمام نظراته القلقة المتوترة وكفه المرعوش بالتحفز .. وأعد نفسى لسؤاله عن أمى .

الصمم :

كانت تتوارى خلفه لا بين سموى طرف ثوبها بينما تفكسد بحول دون رؤيتها بوضوح .. خفت أن نرعبها أعاصير النخلة العصبية لوضرخت فيه محجبا واصميا فى الاعتبار احتمال أن يكون قد أهدمها مغربها على السمع ، بعد أن شحبت أمام باطريها الاشياء واستحالت الى أشباح متحركة بلا تفاصيل مميزة .. قلت لنفسى اننى لو اضربت منها ما عرفتنى .. وانهدا حتى لو سألتنى عن اسمى فسوف أعجز عن ذكره لأننى نسيت فى زحمة المدينة البعيدة ، واننى لا بد لو تذكرته أن اصرخ لأسمعيها ما دامت مصابة بالصمم .. استدرت تاركا وجهه الحاد التقاطيع ، خلفا وجه امى الشاب فوق جسدها الضامر الى حد مؤسف خشية أن يدفعه اصراره على الحديث اليها ولمسها ، وربما النوم فى أحضانها لأحس الأمان الى ابتعادها عن الدار ، ليقرر فى رسالة تالية يبدؤها ببدايته المألوفة يقرر انها ماتت بالسكتة أو بالذبحه وأخيلها حينئذ جثة متعفنة عاجزة عن رد النداء .. قلت لنفسى أن تركها بحضى الإرادة خير من مواجهة استلابها عنوة ما دمت قد خسرتها فى الحالتين

الفرار :

فى ركن الحانة المعتم شربت كئوس الخمر وخزى الاندحار .. عدت اقلع بالنسيان المؤقت .. دفنت مرارة الاخفاق بالدخول العلوى الى الشقة

وعن براعتى فى تغطيتها به من عريها فى أمسيات الخميس والتفتن فى النفاذ اليك من خلالها .. استدار هملا اياى عند بابي .. أمسكت به راجيا أن يفهمنى .. أفهمته أن وجهك الصبح سوف يوجد فاشباح عني بالسحنة الصسامة وغلف الوجه بالاندحاش المتفتل .. كان يسأل الغرياء دونى عن سر عودتى متوهها اننى ما عدت الا لأخذ حقي فى ميراث قديم لم يسو بيننا .. فقد صرخ متوثبا :

— افصح عن حقيقة ما تريد .

قلت أرجوه .. إن يستمع الى ما تبقى من كلماتي :

— لن أسالك عن وصايا أبى التى ادعت أمانا انها كانت فى قاع صندوقها السحري .

لحظتها راح يرمقنى بغل مسرف فى التحدى .. استحال كل منا الى زوج من العيون المحدقة بالاصرار فى وجه الآخر .. لكننى خفت من السقوط منهزما متشككا فى درع الحماية الذى حملته حرصا .. قال والشر يطأى مع حبات اللباب صهدا لافعا لا أدرى كيف يصرج من جوف كائى ..

— لن أعطى شيئا .

أوضحت اننى ما جئت الأربعة ايام العطاء حتى النفس الأخير ربما لاستئصال الأمان مرة ساعتها كنت أمتزج كل ما حصلته من معلومات عن كيفية حوث الجبال والصخارى وفرضها بالخضرة بكل درجاتها لاكون جاهزا اذا ما عن له أن يسأل .. لكنه كان يعيش حفرة الدالام من لحظة الحساب .. وجهه المربد يتحول الى تقطيع عريضة موعبة .. عيناه تنفرسان فى لحم أكتافى سهاما مسومة يستحيل الإفلات من حدتها ، فأخاف الى الحد الذى أهم فيه بالصورة ، لكننى أتأسك بارادة العطاء وأسأله عن أمانا وإن كانت فى صحن الدار كمادتها ، فيسألنى متوعدا عما اذا كنت قد ظلمت طوال السنوات أدير أمرى ويضيف أنه دير أموره هو الآخر استعدادا للحظة المواجهة .. قلت له صراحة اننى نسيت فكرة الحساب الذى يعيش رعبه ، واننى أشك فى قيمة صندوق أمانا المخلوق .. حين حاولت لسة بحكم صلة الدم متشلا فيه وجه أبى الذى لفقدته شرع فى الفرار كانيا يخشى أن انقض وضوءه وشرع يعكم خيوط دفاعه .. حاولت أن أغمر الموضوع راغبا فى النفاذ اليه وإزاحة خوفه المزوج بالحيث الساذج .. تمتلته عاريا من كل شيء حتى ثياب وقاره المبحوكة ساعة أن يمارس

## العشق المستحيل :

« بحثت عن وجهك في كل الوجوه لم أجد  
 .. طوفت وحدي في السهول والصحاري وفي  
 متاحف المدن النائية .. نشرت شراع قاربي  
 وجذفت في النهر عمرا دون جدوى .. انزلت  
 الى مداخل البحار الملم تفاصيل وجهك المرغوب  
 وانصبتها تمثالا من طين أرض قرى البسيطة  
 ثياب العرس الوردية .. شقيقت بالبحث موقنا  
 انك هناك في ركن من أركان العالم ربما عثرت  
 عليه صدقة في واحد من بيوت القرية البعيدة ..  
 يتداخل الممكن والمستحيل فاقري في لحظة الهوس  
 ان الوجه سوف يخرج بالغم من بطن ارض وطنها  
 ليزهر ، كنخلة شامخة تعطي تمرها أبدا »

## العشق :

مارست اكثوبة الخميس وانتظرت .. توعدت  
 يوم رأيتها مع زميلة الجامعة انها لحظة البداية  
 الممكنة .. لم أكن متأكدا من انها بالقطع  
 محبوبتي .. وددت لو تكون لحظة الميلاد المرتقب  
 في كنيستي .. اقول بها صمت السنوات .. لفظت صبار  
 عجزتي .. ارحمت ارضي نحوها هادئا الى اختراق  
 حاجز الزمان واحتوائها في ذات اللحظة ..  
 عجزت عن احتمال عجزى لما رأيت خصلات  
 شعرها المسترسل الهفاه وهي تطوح برأسها  
 الصغير لتزيحها جانبا وتمنح العيون فرصة  
 التوهج الذي انتظرتة ، ارتجفت بالرغبة في لحظة  
 الوداع الاولى وكلفها الصغير في يدي كصنوبر  
 وديح يهمس :

— متى أراك ؟

سؤالها كان بداية الخيط الذي تملكت به ..  
 وجه صديقتها المتعجب المختلط يرتبك بالجرأة  
 الراضية .. سألت نفسي وانا في طريق العودة  
 كيف استميتت لروحي نسج الاحلام المزقة  
 الاطراف ومعاودة الانتظار .. ماذا أملك غير  
 مرادات الامل زادا يولد في سقف الخلق ويسرى  
 في الاعماق .. ماذا أملك الا طلل الكلمات  
 الحرساء .. وملامح وجه محزون رغم وشاح

المقاومة بعد خطوات التراجع ، كت أتسدد  
 الى جوارها ساكنتا بينما تتأود كمدنها في وضع  
 النداء .. العن لحظة اكتشاف سرها بعد ساعات  
 الحصار القليلة التي انتهت بفتح أبوابها الموصدة  
 .. رغبت بلا رعة في أن أعري صدرها الناهد  
 .. اتخذ من تديها الأيسر وسادة .. احرص على  
 أن تكون حلبة الشدى في تعويف الاذن اليمنى  
 لا تسمح الوجيب المزعوش بالتوقع .. اقصص  
 بلا رغبة سوى الامعان في تأكيد الفتح .. ادوس  
 بسنابك حصاني الجماع أرضها المساء .. انزلق  
 عفوا دون محاولة لاسترجاع السهام المنطلقة  
 .. ينقلت لجام مشاعري فيطوف حصاني مطمئنا  
 في الاغوار السحيقة دون رهيبه .. واتشلهما  
 مدينة مروعشة بالتماع السيف والحرب العربية  
 .. اطا ساحاتها الرصة مرخيا للمشاعري اللجام  
 راغبا في التراقص فوق مسارات النصر بسلا  
 مقابل ، وعندما أضيق بتكرار النزف بلا رغبة  
 سوى الرغبة .. اخرج قبل الفجر تاركا لها مهمة  
 اعادة الاشياء المبعثرة كما كانت في انتظار  
 زوجها الحبيب كما كانت تفاديه دوما \*

## السقوط :

اشرع في الهبوط بشاعري فيند السرد  
 الخرافي الى اعماق سحيقة .. أقام نفسي في  
 الهبوط المتوتر المغلول دونما توقف .. استهينة  
 فكرة تدمير نفسي التي الهمني صديقي القديم  
 انها سحيقة ، وانه من الاحدى ان اطل حيا أفكر  
 في مهرب .. أسهر الليل بطوله راغبا في تقاص  
 وزني .. اعجب كيف تستحيل الرغبة في العطاء  
 والمنح الى رغبة في التدمير بعد استحالة الوصول  
 الى بر الأمان .. امعن في الهبوط ربما لأنه ليس  
 صعبا .. فالدرجات العليا تدفع الاقدام دفعا  
 الى الدرجات السفلى وجاذبية الارض تسارس  
 نشاطها الابدى في حياة سلبية وعليه قمته  
 فكرت في الهبوط وانا اعيط بحركة الاقدام  
 فوق الاسفلت الحامي بلا ارادة .. قبل  
 ذلك كنت أجد مشتة بالغة في رفع الساق  
 ونقلها صعودا الى الدرجات التالية معرضا  
 روحي لضغط الدم في حيز القلب المنهك لمشوار  
 البحث عبر السنوات الشابة .. اضبط واضبط  
 متوهما انني ارتفع .. لكنني اكتشفت الخدعة  
 يوم وجدتي لم أرتفع عن الارض شيئا .. يوما  
 احسست بسخف الاشياء وعاشت رغبة خادعة  
 في تدمير كل ما أملك من طاقة حتى النفس الاخر  
 مدفوعا بخرى اندحاري متكشفا حول نفسي خجلا  
 من فرار العيون المستحيلة .. معتصبا في  
 الانكماش الى حد التلاشي \*

ملاحمها عيوناً نهمة والذي تتحرك غرافزه بعنف  
واندفاع يبرده التالق النادر في عينيها وكل  
وجهها .. أحسست دغشة تشملني وترجني  
رجاً وقطرات من دمي تندفع وتتراحم نحو الكف  
الذي احتويته ، بينما تتراجع قطرات أخرى ..  
رغبتي في الاحتواء تتعادل مع أمنية الغراب والترك  
.. لكنني شرحت التراجع ونفقت من صلبها اليها  
بالرغبة الصادقة في الاخذ والمطاء .

قلت لها ان لولت الحقيقي « يا سالي » هو أن  
تقتل الرغبات فينا .. ولما كانت هي رغبتي الممكنة  
ضمن عديد من الرغبات المحالة ارجأت احتواءها  
وطبع القبلية الاولى فوق شفتيها المرعوشتين  
بالتنني .. خفت أن ابدو مدفوعاً بظاممي أو أن  
ابدو غيبياً وعاجزاً عن تحقيق رغبتيها .. استعدت  
مقدوتي على المضي نحوها ثم تسمرت مكاني للحظة  
.. ربما كانت من القصر بحيث يستحيل أن  
أحسبها في عمر الزمان .. ربما كانت هي العمر  
كله مختصراً ومضغوطاً في لحظة .. عبر هذه  
اللحظة التي استحالت على أن أحسبها وأدرك سرها  
تداخلت الرغبة في الاحتواء والتراجع الجبان ..  
ناهت التماسيح الأمان فامتزجت برغبة الحروف  
الرعيدة ، وانصهرت فكرة التناهي والاندفاع في  
بونقة التوتر الحريص .. ماتت أشياء وولدت  
أشياء .. ونظرت الى النهر أمامي فوجدتني على  
الحافة أتراجع بين ارادة السقوط والبقاء ...  
تخطيت فكرة كنت أحسبها حقيقة من أن لا شيء  
في العالم يساوي شيئاً آخر .. لانه هناك دائماً  
كفة ترجع الاخرى حتى في أدق موازين الذهب  
.. فاحتمال وجود جزء من ألف جزء في  
صالح أي الجانبيين قائم ، وإمكانية الاختيار باقية  
.. ومن هنا كان رغبتي من عجزي في تلك اللحظة  
عن الاختيار .

في مساء الخميس التسالي كنت قد اختصرت  
العالم في محبوبتي ، متناسياً كل شيء يتواري  
خلف جسديا التحيل الذي تضخم بالاقتراب الى  
حد الاحتكاك بحيث غطى ما خلف هذا الكيسان  
من أشياء ليصبح هو العالم بأسره مضغوطاً ..  
نسيت مخاوفي وطبعت فوق الشفتين القرمزيتين



اليسمات غلاف يداوي تلال السام .. واسأل  
نفسى أيضاً ان كنت لم اللفظ أحلام الاسم يقهر  
أيام العجز المتشابهة والتي كانت تبدأ بدورتي  
في المدينة اثر كل فجر باحثاً عن طبعها المستحيل  
.. وعودتي مكدوداً مغفر السحنة والنسب ..  
خاوى الجوف الا من صبار عجزى الذي ارتقيت  
مضغه في المساء وحدي على مضطى .. واسأل  
نفسى ان كانت هي « هي » وانها ليست كيافنا  
يديلا عن أحلام عمرى الصرعى .. وكنت أرغبها  
الى حد نسيان فكرة الرد على الاسئلة المكررة .

في الصباح التالي عقلت امرى .. شرحت  
رغبتي في التراجع ربما في جزء من ألف الجزء  
من لحظة شجاعة .. اخرجت أحزاني عمرى من  
قومتها العتيقة المغفرة ، حصيلة لحظات الهزيمة  
والعجز عبر السنوات الفائتة ، والتي اخفيتني  
عمداً وجعلتني من ترددى الدائم سجنى وسجاني ،  
متخوفا ان تغلت مشاعري الهوجاء مرة ، تنفجر  
ثم تتسرب وتنكمش الى حد التلاشي بالمسكون  
والاكتفاء بلحظة الاخذ والمطاء البديلة .. لحظتها  
رسمت شبح ابتسامة مرتاحة وشرعت في النوم  
منتظرا صباح اليوم الجديد .

لمست كفها وسط الجمع الذي يصب قسوق

قبلة سريعة ٠٠ أحسست صدرها الذهب مصورا  
في صدرى ٠٠ دقات قلبها تنبض سريعة متلاحقة  
فاستشعر الأمان أو ما يمكن أن يوصف بأنه  
الأمان وهي تحتوين بنفس العنف الذى احتويها  
به ٠

لم أحصل من رعب التوقع خوفا من أن أحرك  
« يا سالى » خفت من خوفك حين تتصورين  
اننى ما عرفتك الا طمعا فى التآلق النادر فى  
عينيك وكل وجهك ٠ خفت أن يدفعك الخوف  
من فرارى الممكن الى الابتعاد حرصا ٠ حاولت  
أن أدوم من حذر الكائن المرعوش داخل ،  
لكننى كنت أتابع أحلامي فى لحظة ارتياح الراس  
المنهمك فوق صدرك والدفء يتسرب من خلاله  
الى كل مكوناتى ٠ أرغب فى أن أختزل العالم  
فى لحظة التدفق المطاطة ، بينما كفك فى يدي  
يمنح لنفسى الراحة والسكون ٠ لأضحك دونما  
احساس بافتعال الضحكة ٠ أضحك من الأعماق  
ربما لا نسى مخاوفى من وجه أخى الأكبر الذى  
كان يرقبني فى عتمة المساء من بين جدران  
حجرتي ويلوح بكفه الضميمة ، فأنكش فى  
فراش متوقفا أن يهوى فوق أصغري بضربات  
مغلولة أو أن يستطش شمروخه فوق دماغي هادفا  
الى تدمير وسحقه ٠

#### مشوار التراجع الأخير :

قبل الهبوط فى سرداب التراجع كنت أسأل  
ان كان ممكنا أن أطمئن الى وجهك المستكين  
المعايد « يا سالى » ، اختنق بانتظار لحظة الحصول  
واسأل ان كان فى مقدورى مواصلة الرمع دونك  
فى محيط دائرة المدينة المارد ، رغم اكتشافاتي  
المتكررة اننى أعود مكدودا الى نقطة البداية ٠٠  
تختلط ملامحك بملامح الوجه الذى صسورت  
كيانا قائما فاهم بأن استدير موليا لصورتك  
ظهري متخوفا من التوقف عن مشاوير البحث عن  
وحه « سها » المأمول بالاكفاه ٠٠ وقبلما استدير  
أرى عينيك السوداوين تطلان من حيث لا أدري  
فأحس المهانة وأنكمش حول نفسى وأفضال  
الى الحد الذى يوشك أن يكون وجودى عدما ٠٠

أعود للغوص برغبتى فى العثور المظلم داخل  
كيانى المرعوش بفكرة التراجع الخوف ٠٠  
وعندما اطالع عتابا ذكيا فوق اللامع المهمومة  
وفى أغوار العينين المعتمتين بعقب المشاعر  
للمرعوشة بخاوف الفرار الممكن ٠٠ وسياج  
من شعرك المسترسل يحرس اللامع المتوجهة  
بالتمنى ويؤكد « يا سالى » واستسال نفسى عارفا  
الجواب : ان لم يكن كيائك جزءا من كل هي أصله

#### خاتم الختام :

لو انها كانت يا سالى لكل القلاع التى صادفتها  
لأمنت فى اجتياز السهول والجبال ولخوضت فى  
أحراش البحيرات الفيحة وحدى ٠٠ لو انها  
كانت بالفعل لالتزقت فى مجاهل البحار دون  
قارب ٠٠ أبحث عن حصنها العملاق برغبة  
الصعود المستحيل دونك ٠ لكنها بالفعل رحلة  
الصعب المتكررة التى لا أملك اختيار تركها  
والخلاص منها ما دمت حيا ٠ مدخل كيائها  
أشراق بدايات المستحيل المشرف على التحقق  
بمكونات العصر العنيد الشاحب ٠ ولأنك  
مشوار لك فقد أيقنت مؤخرا من أنك جسد  
مضائف قادر على المطاء والدفء فى لحظات الملاة  
والقنوط ، ذلك اننى عرفت يوما انها تعشش  
فى رأسك أيضا طائرا خرافيا عزيز الامتلاك ٠  
يشدك كما يشدنى للتحليق الطليق من أجل  
الصعود المستميت فى سبيلها ، صعودا وإن بدا  
للبيض انه هبوط ٠ وأنت أخيرا مدخل التحقق  
للحلم المستحيل « يا سالى » ودرج الحساية ،  
وحتى لا أخشاه وأنكش بالرعب من ملامحه  
الحادة الصارمة وشمروخه المارد يتوعد دوما ٠٠  
وفى مساء الفد سوف نراها ونتمن فى التأمل  
٠٠ نصيد عينها الحفراوين للحظة ٠ فتخلص  
هى بستر جفونها العيون المرتبكة بالحسلس  
التأخر عن موعد « يا سالى » نهدهما بالحنان ونحوطها  
بالرعاية وهي تنطق بالحروف الاولى وتنادى ٠٠  
مايا ٠٠ بابا ٠٠ نحتضن الكيان الوليد القادر  
على ذبح أشباح المرات الاولى وفرش اللحظات  
بالأمنيات الممكنة ، يوما « يا سالى » أناديهما  
كما كنت أناديك أحيانا بالاسم الذى أحبيته ٠٠  
« سها » وأصرخ بالنشوة مترافعا فى الميدان  
الكبير مثلما فعل « زوربا » فى لحظة الأسمان  
للمرغوب ٠

# الموسم الموسيقي

١٩٦٩ - ١٩٧٠

بقلم: أحمد المصري

منها ١٩ عملا جديدا تقدم بالقاهرة لأول مرة  
نذكر من بينها الأعمال التالية : -

**توبيعات على لحن شعبي**

للمؤلف العربي جمال عبد الرحيم

**فانتازي للأورغن والأوركسترا**

للمؤلف الأمريكى ديلو ويو

**ياتوشيك وعصيفته**

للمؤلف التشيكي مويرس

**كونشرتو التشيللو**

للمؤلف الروسى شوستاكوفيتش

**السيمفونية التاسعة**

للمؤلف الروسى شوستاكوفيتش

**الفتاحة العبد**

للمؤلف البلغارى ستوبانوف

هذا بالإضافة الى الأعمال التقليدية التى

تقدمها الأوركسترا فى مواسم السيمفونية ومما

هو جدير بالذكر أن الأوركسترا قد تقدم خلال

هذا الموسم سيمفونيات بتقوى التسع كاملة

كذلك كونشرتواته الخمس للبيانو .

ومن المعالم البارزة فى حفلات هذا الموسم

الحفلات التى قدمت بالتعاون مع النقابة

المجاهدية بوكالة الغورى بالقاهرة وقصر الثقافة

بالاسكندرية ولقد كان نجاح هذه الحفلات

ملموسا ولو أن هذا النجاح كان وليد الاندماش

أكثر من الاقتناع فقد كان للأوركسترا بشكله

الكامل والآلة المختلفة اثره الكبير فى نجاح هذه

الحفلات ومن المفيد جدا تكرارها فى مراكز التجمع

الشعبية ومع الزمن ستحقق الغرض المنشود

منها .

هذا وفى خلال هذا الموسم تناوب قيادة

الأوركسترا فى حفلاته السيمفونية ثمانية من

القيادة هم :

**فرائس ليتشاور**

( تساو ) ١٩ حفلا

**يرجى بنكاس**

( تشيكي ) ٥ حفلات

**اوتاكلر ترهليك**

لم يفكر أحد قبل الثورة فى إمكان مشاركة  
الفنانين العرب فى عرض وتقديم التراث الانسانى  
من الموسيقى العالية وظلت دار أوبرا القاهرة  
- ولفترة تقارب القرون من الزمان - قاعة  
بمجرد المشاركة فى تقديم المراسم الأجنبية من  
الأوبرات العالمية من الفرق الزائرة بشكل متواضع  
يقتصر على ما توفره الدار من الامكانيات الفنية  
والتسهيلات المسرحية .

وبعد الثورة بدأت وزارة الثقافة فى التخطيط  
الجدي لتطوير حياتنا الفنية تطويرا يرتكز على  
العلم والدراسة فأسست المعاهد العالية للصوت  
المختلفة واتى أصبحت الآن تضمها وحدة  
واحدة هي . اكاديمية الفنون ، وتشمل معهد  
الباليه والمعهد القومى للصناعات الموسيقية  
( الكونسرفتوار ) والمعاهد الأخرى المشابهة .

وفى ١٧ فبراير عام ١٩٥٩ أقبل الدكتور  
ثروت عكاشة وزير الثقافة اقترار الوزارى  
رقم ٥٨ الذى ينص على إنشاء وتكوين أوركسترا  
القاهرة السيمفونية ومنذ ذلك التاريخ ظل  
الأوركسترا يعمل على تنمية الذوق للمستمع  
وصقل القدرة على الانتاج للمؤلف العربى واتاحة  
الفرصة للاجادة للمناظر المسرحية الى جوار  
مساندته لمجهود اشغانه من الفرق الأخرى مثل  
فرقة أوبرا القاهرة وفرقة باليه أوبرا القاهرة  
وفرقة كورال أوبرا القاهرة الى جوار مساهمته  
فى نشاط الفرق الزائرة للأوبرا والباليه وفى ظل  
تخطيط مدروس استطاع أوركسترا القاهرة  
السيمفونية أن يقدم فى هذا الموسم ( سبتمبر ١٩٦٩  
يونيو ١٩٧٠ ) عدد ٧٤ حفلا بيانها كالتالى : -

٢٧ حفلا سيمفونيا .

١٧ حفلا بالاشتراك مع فرقة باليه أوبرا القاهرة

٦ حفلات بالاشتراك مع فرقة أوبرا القاهرة

٤ حفلات بالاشتراك مع فرقة أوبرا بلغراد .

وستستعرض بايجاز هذه النشاطات المختلفة .

١ - **الموسم السيمفونى :**

قدم الأوركسترا فى خلال هذا الموسم

١٩٦٩ - ١٩٧٠ - ٤٧ حفلا سيمفونيا

( تشيكي ) حفلين

جيجا زدافكوفيتش

( يوغوسلافي ) ٢ حفلات

دولف كلانير

( الماني ) حفلا واحدا

يوسف السيسى

( عربي ) حفلا

شعبان أبو السعود

( عربي ) حفلا واحدا

سلفادور عريضة

( فلسطيني ) حفلا واحدا

والملاحظ أن مستوى الأداء - رغم كثرة العمل - كان دائما فوق المتوسط وإن كن في بعض الحفلات بلغ حدا كبيرا من الإجابة .

## ٢ - فرقة باليه أوبرا القاهرة :

قدمت فرقة باليه أوبرا القاهرة ١٧ حفلا خلال هذا الموسم عرضت خلالها باليه دون جوان من موسيقى فيجن بقيادة شعبان أبو السعود والقائد الروسي جريجوروف وباليه دافنيس وكولوي من موسيقى رافيل وباليه عصر يوم من أيام جان الغاب للموسيقى الفرنسي كلود ديبوسي بقيادة القائد الفرنسي جان لوي جوبير ( ٦ حفلات )

ورغم صعوبة الأعمال المقدمة فقد كان الأداء ممتازا إذا راعينا حداثة عهدنا بباليه وعلمهم المقارنة بين تقديم هذه الأعمال بالقاهرة وتقديمها بأوبرا باريس أو مسرح البولشوي بموسكو وعلى كل فإن الفنان العالمي سيرج ليفار الذي أشرف على تقديم العامين الأخيرين لم يخف إعجابه بالناصر العربية الصاعدة .

أما الأوركسترا فقد بلغ النعمة في الأداء صعوبة موسيقى كل من رافيل وديبوسي ويرجع الفضل بلا شك إلى براعة قائد الأوركسترا جان لوي جوبير فقد استطاع أن يسيطر على الأوركسترا سيطرة تامة ويعقق التوازن الكامل بين الأوركسترا والكورال ومجموعات الرقصين . ومن حق أوركسترا القاهرة السيمفوني أن نسجل له ما ذكره الفنان العالمي سيرج ليفار فقد أثنى على الأوركسترا ونوه بقدرات أفرادها وانتظامهم في عملهم رغم الإرهاق الشديد من كثرة العمل .

## ٣ - فرقة أوبرا القاهرة :

قدمت فرقة أوبرا القاهرة في هذا الموسم أوبرا البوهيمية للموسيقار الإيطالي جاكومو بوتشيني ( ١٨٥٨ - ١٩٢٤ ) وكانت الأوركسترا بقيادة المايسترو العربي يوسف السيسى ولقد حققت فرقة أوبرا القاهرة نجاحا كبيرا رغم عدم

إقبال الجماهير بالشكل المرجو ولست أدري سببا معقولا لذلك فالمتوسط الفني للأداء جيد .

## ٤ - فرقة أوبرا بلغراد :

أقامت هذه الفرقة ٤ حفلات قدمت خلالها أوبرا دون كيشوت للموسيقار الفرنسي ماسنيه والأوبرا نورما للموسيقار الإيطالي بيليني وكان مستوى الأداء ممتازا وإن كان لم يرق إلى مستوى عروض الفرقة في القاهرة منذ أعوام . وإلى هنا ينتهي النشاط الفني لأوركسترا القاهرة السيمفوني ومنه يتضح الدور الكبير الذي يلعبه في حياتنا الموسيقية .

ومن الفرق المحلية التي ثلاثي نجاحا كبيرا فرقة الموسيقى العربية فقد قدمت خلال هذا الموسم ١٧ حفلا بقاعة سيد درويش للموسيقى كان نجاحها سافقا ومما هو جدير بالذكر أن هذه الفرقة تحقق أكبر إيراد من بين الفرق الموسيقية في مصر .

مستوى أداء هذه الفرقة جيد جدا ومن حسن الحظ أن فرصة عقد المؤتمر الدولي للموسيقى العربية بالقاهرة في ديسمبر الماضي قد أتاح لنا الاستماع إلى بعض الفرق الموسيقية الزائرة نذكر منها فرقة الموسيقى التركية والفرقة التونسية وتستخدم الفرقتان آلات موسيقية لا تستخدم في فرقة الموسيقى العربية الطرية مثل التشيللو والكونتراباص والكلارينيت والاكورديون وبالمقارنة بين الفرق الثلاث ( التركية - التونسية - العربية ) يتضح تفوق فرقة الموسيقى العربية في أسلوب الأداء وفي التقاسيم .

ولا نستطيع أن نختم عرضنا السريع لنشاط الموسيقى للفرق المحلية دون أن نذكر فرقة القاهرة لموسيقى الجاز فقد قدمت خمس حفلات بقاعة سيد درويش للموسيقى إلى جوار عدة حفلات أخرى في أماكن متفرقة من القاهرة ونرجو أن نتاح لنا فرص الاستماع إلى هذه الفرقة في الموسم القادم .

في السطور السابقة قدمنا عرضا سريعا لنشاط الفرق المحلية في مجال الموسيقى الجادة ومن حجم هذا العرض يتضح مدى نجاح العناصر المحلية في هذا الموسم ويؤكد قول اتسيد الرئيس أن لورتنا بجميع وجوهها السياسية والاقتصادية والاجتماعية يجب أن تؤدي بنا إلى ثورة فكرية نجعلنا نأخذ على كنف المزيد من نواحي الخير والمحبة والجمال وعلى المشاركة في تنمية الحضارة .

وننتقل الآن لاستعراض نشاطات الفرق الأجنبية الزائرة .

## ● الموسم الفني الإيطالي

( نوفمبر ١٩٦٩ ) :

بمناسبة الاحتفال بالية القاهرة ساهمت الحكومة الإيطالية بتقديم فرقة « مسرح روما الموسيقي الصغير » بالاشتراك مع جماعة فيرتوزي دى روما « بقيادة ريناتو فازانو وبالاشتراك مع فرقة كورال الراديو والتلفزيون الإيطالي بقيادة نينو انطونيليني .

كان برنامج الرسم الإيطالي يشتمل على أوبرا حلاق أشبليه من موسيقى بايزيليو والأوبرا سوق مالتيلي من موسيقى تشيماروزا وهذين العملين يمثلان الآن من الأعمال التاريخية ونادرا ما تقدم مثل هذه الأعمال خارج إيطاليا . كان الأداء في هذين العملين بسيطا ومعبرا في نفس الوقت ولا جدال في أهمية إعادة تقديم مثل هذه الأعمال التاريخية بشكل لائق فهي تعكس لنا صفحات من تاريخ تطور فن الأوبرا الى جوار إعطائنا صورة حية لموسيقى القرن الثامن عشر .

وفي الحفل الموسيقي لأعمال فيفالدى يروث جماعة « فيرتوزي دى روما » بقيادة ريناتو فازانو فقد كان الأداء جميلا يميز بالصدق والصفاء وتذكرت قول توسكانيني « إن العزفى دى روما حين استمع اليهم بمدة نبوبوك فقد قال الماسترو الكبير « انكم اعظم فى اعظم مجموعة عزف فى عصرنا ولقد شعرت بمتعة كبيرة وأنا استمع اليكم » .

وان كانت جماعة مسرح روما الموسيقي الصغير ومجموعة فيرتوزي دى روما قد استطاعوا تحقيق نجاح كبير فى تقديم حلاق أشبليه وسوق مالتيلي وفي حفل موسيقى فيفالدى فان كورال الراديو والتلفزيون الإيطالي بقيادة نينو انطونيليني قد حقق نجاحا ساحقا بالمختارات التى قدمها من الموسيقى الإيطالية القرنين السابع عشر والثامن عشر وعلى الأخص فى مادريجالا كلوديو مونتيفردى .

ومن أبرز الفرق الأجنبية التى زارت الجمهورية العربية المتحدة فى هذا الموسم أوركسترا وأرسو القومى الفيلهارمونى حيث تقدم ثلاث حفلات بقيادة سيد درويش للموسيقى وتولى قيادة الأوركسترا فى الحفلات الأول والثالث قائد الأوركسترا البولندى فيتولد روفيتسكى وتولى قيادة الحفل الثانى أندريه ماركوفسكى ولقد قدم هذا الأوركسترا حفلاته بالجنان وكان اختيار البرامج موقفا فلم تقتصر على المؤلفات البولندية حيث قدمت الأوركسترا أعمالا لتشايكوفسكى

وبتوفى ودفورجك وهابدين الى جوار أعمال المؤلفين بولنديين تقدم فى القاهرة لأول مرة منها .

قصة خيالية وهى افتتاحية من تأليف ستانسلاف مونيوشكو ( ١٨١٩ - ١٨٧٢ ) .

موسيقى القطاس للتشيللو والأوركسترا من تأليف تاديوش بيرد وهو من مواليد عام ١٩٢٨ ولقد برز عازف التشيللو أندريه أوركيش فى أداء الأجزاء الفردية آلة التشيللو .

ليليهورقة تارانتيللا من تأليف شيمانوفسكى ١٨٨٢ - ١٩٣٧ كونسيرتو الفيلوبينه والأوركسترا ميتسلاف كاروفيتش ( ١٨٧٦ - ١٩٠٩ ) وقدم الأداء المنفرد عازف الفيلوبينه كونستانتى كولكا وكان فى هذا الكونسيرتو أكثر توفيقا فى الأداء من كونسيرتو الفيلوبينه لتشايكوفسكى الذى قدمه فى أول حفلات الأوركسترا .

ولقد كان قائد الأوركسترا فيتولد روفيتسكى فى حالة طيبة إذ استطاع السيطرة على الأوركسترا سيطرة تامة ويوضح اشاراته للمعزفين وعلى كل فلقد كانت الحفلات اشلاث لأوركسترا وأرسو القومى الفيلهارمونى فرصة طيبة لنا التعرف على نشاطات الأوركسترات الأوروبية على الطبيعة ولقد لاحظت ان جميع المؤلفات غير البولندية التى قدمها الأوركسترا سبق أنغنيهما بالقاهرة بواسطة أوركسترا القاهرة السمفونى منذ سنوات .

وخلال هذا الموسم زار القاهرة عدد لا بأس من عازفي السولست للاشتراك فى حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى نذكر منهم عازف البيانو فردريك فورر وعازفه الأورغن مارلين ماسون وعازفه التشيللو الروسية كارينه جورجيان وعازف الفيلينه فلاديمير مالىنيش ولقد قدم بعضهم حفلات من العزف الانفرادى بقيادة سيد درويش لاقت نجاحا لا بأس به ولا يفوتنى هنا ان اتوه بالحفل الذى قدمه البيانست المصري رمزي بسى بقيادة سيد درويش خلال عطلته من دراساته بوسكو فلقد تألق رمزي بسى وكان فى غاية التوفيق سواء فى اختيار فقرات الحفل أو فى الأداء .

هذا عرض سريع لحياتنا الموسيقية خلال الموسم ١٩٦٩ - ١٩٧٠ وهو موسم نشط حققت فيه انفرق المحلية انطلاقا لثك فيها نحو آفاق جديدة سعدنا ان يجد فيها افنان العربي مجالا متاحا بفضل التخطيط العلمى المنظم فالعلم هو انطلاقا الانسان الحر لاستكشاف الكون من حوله والتم هو انطلاقا الانسان الحر لاستكشاف نفسه .



شعر: فريج صادق مكسيم

ليثقب شوؤها عينيك  
ويهبط ظلها ...  
.. رجا خرافيا  
يفيثك من عواء الليل .. والبحران .. والأشباح  
في الفلوات

... ..  
وعدت اليك ...  
جنيا

يطل الكون من رأسى  
لأعصر وردة الإنسان في طبقك  
طامعا ..  
في موالدك الصبابة  
... ..

\*\*\*

ولكن أنت  
تركنت مسبعنا .. الكلمات ..  
تسقط .. تحت مالدتك  
تموء .. عماك تفسح ظهرها للقرور  
فترجمها ... بأحاديثك

\*\*\*

أهلا حقلنا ...  
بعد امتحاناتك  
تظل لنا ...  
ببسمتك الرخامية  
وتصدر أمرك التتري ...  
أن نغرق  
مع الأزهار .. والألحار .. والكتب الربيعية  
لتصنع من رعاد وجودنا  
جسرا .. تمر عليه  
إلى التدخين في القهى  
وخبز الصمت  
وامرأة .. غلاميه

دخلت النار ..  
من أجلك  
وعانيت الوجود ..  
دما وأعصابا  
أشدك من حريق الليل  
من التدخين في قهى الحريم  
عناكب الحبز

ومحترقا أطر اليك ..  
محترقا أغنى لك  
أصاحب قهر هذا الكون ،  
.. والأشياء  
أعيش مغاضبا للموى ..  
منكفئا على نفسي

واقطع حبلا السرى  
لأصنع منه تيجانا ...  
على الكلمات  
والكلمات  
مدللة ...

تعثت من بقايا الكون  
واعتمست بأعصابي ...  
... ..

ومحترقا أطر اليك  
محترقا أغنى لك  
تشرع عينك الرمداء  
تشق بها زجاج الشمس  
تحتازى الملى ...  
تشرقى

لبست قميصك الضيق  
لبست قميص عشب البحر .. والصبير  
أفك جداول النجمات ...  
ثم أعود .. أحزمها  
وأنسلها ...  
بنهر الحزن والتسيار





## شهرية الفنون التشكيلية

يقدمها: بدرالدين أبوغازي

من باريس

### موريس دينيس في الاورانجيري

أكثر من مائتين وخمسين لوحة تجسدت في هذا المعرض نسقها منظموه بحيث تعرض بدايات ماتيس المجهولة قبل العشرينات ثم تعبر مرحلة العشرينات وهي أكثر مراحل انتسابه المعروفة عيورا سريعا لتعود فتلقى الضوء على أعمال الفنان الأخيرة تلك التي وصل فيها ذروة التبسيط وأخذ يحل محل الأشياء جوهرها التصويري مع امتلاك للنور والشكل واللون .. ومع قدرة لا تبارى في التركيز ووضع كل خط وكل لمحة تحلف شيئا دون أن يختل هذا البناء الذي يلوح بأدى البساطة في تصميمه وتكوينه .

أما رسومات ماتيس البيضاء والسوداء فقد أدرك فيها سر امتلاك النور بلا ألوان ..

وفي إحدى قاعات المعرض نسق منظموه مجموعة من تسانيل ماتيس كشفت عن جانب النعات العظيم الذي ساهم كما ساهم غيره من مصوري جيله من المثاليين في دفع النحت إلى آفاق جريئة .. وأروع ما في هذا القسم تلك الوجوه التي تحتها الفنان في مراحل مختلفة .. وجه جانين في مراحل خمس تكشف عن تطور قدراته في تصوير الملامح والأشكال . ووجه مادلين وتسانيل أخرى استعارها المعرض من متاحف العالم لهذه المناسبة .

وقد أعد منظمو المعرض سجلا كبيرا ليدون فيه زوار المعرض أراهم وما أشدها تباينا بين متكر لقيمة ماتيس كمصور وبين مقدار له كنحات

تلاقى في باريس خلال هذه الفترة الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد المصور هنري ماتيس مع الاحتفال بالذكرى المئوية لمولد موريس دينيس .

وكان لا بد من أن يلقي كل منهما التكرم الذي تقدمه فرنسا في هذه المناسبات لمباشرينها . غير أن احتفالات هنري ماتيس حطبت الاحتفال بموريس دينيس ولو تقدم ميلاد هنري ماتيس أياما لأصبح السبيل لتكريم أكبر لوريس دينيس .

ولكن ماتيس ولد في اليوم الأخير من عام ١٨٦٩ فرأت الدولة أن يكون احتفاله المئوي في عام ١٩٧٠ .

أفسحت السراى الكبرى قاعاتها الجديدة واجنحة أعيد تنظيمها بنسق حديث لمعرض شامل لم يسبقه نظير وصدرت المؤلفات العديدة عن هذا الفنان وخصصت المجلات الفنية أعدادا عن ماتيس .. بينما تصدر مدخل المعرض مجموعة رائعة من الشرائع الملونة وكتالوجا للمعرض يعادل ثمنه أكثر من جنتيهين ونصف .

كان الكتلوج غالبا من نصيب السائحين من الأمريكيين ومن الألمان أما بقية الرواد فيكفيهم عدد خاص من مجلة التوفيل ليتبرير يباع بفرنكين ونصف ويقسلم السراى الكبرى حيث معرض ماتيس قاعة قاعة ، بصطحيك بشرح مركز مع مقال افتتاحي بقلم الناقد الفني جان كاسو .



(الى اليمين) عمر التجدي  
لي باريس

الكبرى ألوانا عديدة تشغل قاعات المعرض من الصباح حتى المساء •

لم تكن باريس بذلك بل أقامت في قاعات المكتبة القومية معرضا آخر لرسومات ومحفورات ماتيس •

ومن قبلها جاء معرض موريس دينيس في الأورانتجيري على أهميته وغزارة ما احتواه من أعمال الفنان عاداتا صامتة إلى جانب الاضواء التي أحاطت بمعارض ماتيس •

في حدائق التويليري قام معرض موريس دينيس بقاعات متحف الأورانتجيري دون مطبوعات وأفلام سينمائية وعروض تليفزيونية وبغير تلك الأبهة التي أحاطت بمعارض ماتيس • ولكنه مع ذلك معرض فريد شاسل جمع لوحات الفنان وزخارفه ورسوماته والكتب التي صورها ونماذج من كتاباته ورسائله التي تبادلها مع كبار كتاب ومفكرى عصره •

وقد ركز المعرض اهتمامه على ربيع القرن الاول من حياة موريس دينيس الفنية ثم بضعة نماذج من أعماله خلال الحربين إلى أن انتهت حياته في حادث سيارة دهسته في بولفار سان ميشيل •

ليست عظمة موريس دينيس تتمثل فقط في قيمه التصويرية بل هي قد تجل في كفتان من اصحاب النظريات وكاتب عظيم خلف للفكر الفني كتابين هامين « النظريات » والنظريات الجديدة، وهو صاحب هذه الكلمات الشهيرة التي تلخص فلسفة الفن الحديث والتي تؤكد أن اللوحة قبل

وبين من يرى ان معرض ماتيس هو أروع ما قدمته باريس منذ سنتين •

وقد دارت على صفحات هذا السجل محاورات وتعليقات بين الزائرين تدل على حيوية فائقة • كتب الشاعر الأمريكي فيليب موري

« ان الاجابة عن هذا المعرض هي لا • • • لقد كان على ماتيس ان يبقى مزمعا في جيبه • • • وهو حقيقة لم يتخط ذلك • • • وجاء معلق فكتب :

« اكان ماتيس يحب شعر موري لو قرأه •

وكتب معلق آخر ان ماتيس تلميذ فاشل من مدرسة الفنون الجديدة • ولكنه أخطأ في هجاء كلمة فصيحها آخر ناصحا له بأنه أولى به أن يتعلم اللغة قبل أن يكتب •

وعديد من رواد المعرض نفسوا عن أنفسهم بالشكوى من ارتفاع أسعار الدخول وارتفاع أسعار الكتالوج •

ولم يغفل المطعم المقام في جانب من المعرض نراحة الزوار من نقد مكتب البض • مطعم أكاديمي جامد وسط أعمال حديثة مرحة • • • بينما عبرت بعض عواجيز المتردات عن متاعب صعود الطوابق العليا من المعرض •

« أما من مصعد للجدات ؟ »

وتساءل شخص « أما من صعر مخفض

لأصحاب المعاشات ؟ »

ولم تكن باريس بهذا الاحتفال الضخم الذي ينطق بكل ما يحيطه بما في ذلك تلك التعليقات الساخرة بأنه حدث ضخم جذب إلى السراي



تصوير - عمر النجدي

ان تكون جميعا أو عارية أو حكاية انسا هي  
أساسا مسلح تنفيه الوان جمعت وفسق نسق  
مبين \*

ولقد أعلن موديس دينيس هذا الفكر سنة  
١٨٩٠ حين كان بعد في سن العشرين .. وقد  
كان فكرا متقدما سبق التجريدية بسنين .. وكان  
فكرا متحررا على الاكاديمية وعلى اتجاه التأثيرين،  
تشكلت ثورة هذا الفكر في مراسم اكاديمية  
جوليان حيث اجتمع مع بول شروزييه وبونار  
وفويار وروسسل وبداوا يتحرفون على وصية  
جوجان التي قدم فنا معارضا لفن مونييه ، قوامه  
الفكر والاختيار والتناسق .. والتعبير عما يريد  
الفنان لا عما يراه \*

وشكل هؤلاء الفنانون جماعتهم الصغيرة  
«الانبياء» تسعى الى اكتشاف رؤى جديدة وتعتنق  
التحول من التاثيرية الى الرمزية \*

ولقد اكتشف دينيس مع جماعته فنانيه  
المعظم سيزان وفان جوخ وجوجان .. وتأثر هو  
على الأخص بالنسق الزخرفي في فن بوفي دي  
شافان وأمدته سياحاته الفكرية بين شعر ملازميه  
وفيرلين ومسرح ميترلينك وموسيقى ديبوسي  
بسحر لا ينضب \*



الطائر - مجموعة نحتية - عمر النجدي

كما ان سياحاته الجغرافية كانت معينا عظيما  
 .. تراحت سياحاته بين بلجيكا واسبانيا  
 وسويسرا والجزائر وكندا والولايات المتحدة  
 واستهوته اسبانيا وفلسطين .  
 غير ان الرحلة الايطالية كانت عميقة الاثر في  
 أعماله .. بهرته يبرو ديلافرانسكا  
 وفرا انجيليكو .

ولعل روح المصور الديني تاجت فيه من  
 لقاء أعمالها فظل مصور البشارة والتعميد  
 والطفولة عالمها بحس صوفي وبتزعة الفنان  
 المزخرف واضفى عليها النظارة والصفاء فتلقى  
 مورييس دينيس فنانا مسيحيا في وقت كان الفن  
 الديني يبدو أنه قد دفن الى الابد .. احياه وأنبته  
 في نضارة ورقة وتلقى .. عبر عن الانساني  
 والمقدس .. عن الحكمة القديمة الاغريقية والحكمة  
 المسيحية وجمع في أعماله القوة والرفقة .

وحقق بالوانه الرائعة قول بوفي دي شافان  
 « من قلب الانسان ومن كل أصوات الطبيعة  
 تتألق السيمفونية المقدسة » .

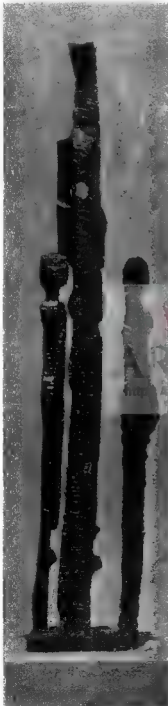
وكان مورييس دينيس مصور القلب وشاعر  
 الحياة .. وأروع قصائده التصويرية هي لوحاته  
 التي ترسم فيها بحس الطفولة ..

وكم من فنان قبله تناول هذا الموضوع ..  
 ولكن أسلوب التناول تنوع تبعاً لمعكر الفنان  
 وروحه وثقافته .

كان أطفال بوسان يبدون كأطفال آلهية مع  
 أبطال الأساطير وكان أطفال بوشيه كبراعم جنة  
 دينوية ترفل في الورد والحرير وكان أطفال  
 كازير أطفالا باهتين تلفهم غلالة من الاحزان بينما  
 عبر دينوار عن الطفولة تمبيراً جعل أطفاله أقرب  
 الى القطط الصغيرة وأحياناً الى الورد والازهار .  
 أما أطفال دينيس فيمثلون الفكر المسيحي  
 والسعادة والأخاء الحب الأبوي وحنان الأمومة ،  
 الطفيل عند دينيس كائن صغير مقدس حافل  
 بالحياة .

جانب آخر من جوانب دينيس أبرز المعرض  
 تقديمه هو جانب الفنان الذي رفع فن تصوير  
 الكتب الى أعلى مراتب الفن في تصاويره لدواوين  
 فيرلين وبودلير ومؤلفات اندريه جيد .

ولعل عمق ثقافة مورييس دينيس أعانته على  
 ان يتعمق روح التسمر في هذه الأعمال وأن  
 يستوحىها صورا هي صلاة روح ظلت متشوفة  
 الى الجميل والى المقدس ولكن حسها الزخرفي  
 أحال هذا التشوف الى ترانيم للأرض التي نعيش  
 عليها .. للحقائق وملابح الخيال وساحات  
 الطفولة والبيوت السعيدة التي تشع بأطياف  
 ألوانه الساحرة .



## معرض عمر النجدي

### في المركز الثقافي

وشهد المركز الثقافي المصري بباريس ضمن نشاطه المتصل معرضاً لأعمال الفنان عمر النجدي وزوجته الفنانة اقبال النجدي .

وقد حقق المعرض نجاحاً فكتبت جريدة الموند كلمة نوهت فيها على الاخص بأعماله المحفورة واتجاهه فيها الى مجالات من البحث التجريدي كما نوهت بالزواج بين حروف الكتابة العربية وايحاء الاشخاص في بعض هذه الاعمال فضلاً عما يعقده تنوع الاسوان وتأثير الملمس من نتائج تضفي على محفوراته أهمية خاصة .

واشارت جريدة الموند الى تماثله الصغيرة التي تذكر بأعمال جياكوموتي .

بينما ركز ناقد الجاليري ديزازو على جانب النحات في عمر النجدي ، أشار الى حفة الاعمال

التي قدمها عمر النجدي وما فيها من انفساح على عالم من الرؤى فالعين العارفة تسمح بين أعماله في عالم ليس المثل فيه صانع اشكال فقط ولكنه أيضاً محرك أفكار وهو يشير الى أن مصر تخرج من جذورها ومن مقاييرها في أعماله وتنطلق كالطائر الروح في تقجر موسيقى ورياضي وبلغة صافية كالحب والموت .

ولقد كانت أعمال عمر النجدي في القاهرة هذا العام مثار جدل وحوار واختلقت المفاضلة في مصر كما اختلقت في فرنسا حول المصور الحار والمثال . . كما احتدم الجدل حول نظرته الى الكتلة والفراغ والخلفية الفلسفية التي يرد إليها أعماله .

غير انه مهما اختلف الرأي فان عمر النجدي من أكثر فناني جيله ذكاء وانتاجاً وتوقداً ومازال يرتقب منه الكثير .

## التعبيرية في أوروبا

هذه مختارات من معرض أقيم بمتحف الفن الحديث في باريس خلال شهري يونيو ويوليو ١٩٧٠ وجمع مئات اللوحات تحت اسم «التعبيرية الأوروبية» ، دلالة على اتجاهاً ظهر في أوروبا والعكس على ثلوثها الحديثة .

وهذا المعرض هو في حقيقة الامر تمة لمعرض آخر اقيم سنة ١٩٦٦ في كل من ميونيخ وباريس عن « الحوشية الفرنسية وبدايات التعبيرية الألمانية » .

وقد كان هدف معرض سنة ١٩٦٦ هو إبراز ما أحدثه انفجار الشباب في روح العصر عن طريق تيارين كبيرين تقابلا في الفن الأوروبي قبيل الحرب العالمية الأولى ، تيار الحوشية الفرنسية الذي قاده ماتيس وفلامنك وديران ، وتيار التعبيرية الألمانية الذي قاده بيكمان وجروز وكاندنسكي وكوكوشكا تحت تأثير أدوار مونش وجيمس آنسور .

أما معرض التعبيرية الأوروبية فهو محاولة لاستجماع مظاهر الفن التعبيري منذ ظهور رواد التعبيرية في القرن التاسع عشر في مواجهة حركة التأثير والتأثرية المجردة .

واذ لم يكن للتعبيرية اطار محدد من الزمان والمكان كالمدرسة التأثيرية أو الفن الحوشي أو النزعة المستقبلية أو الاتجاه التجريدي ، فان



الكتلة والفراغ - عمر النجدي

نلقى شاجال في بعض أعماله ونلقى جرومير  
التعبيري الفرنسي الأصل كما نلقى جورج روو  
الفنان المنفرد سليل جوبا ودوميه ولعله أكثر  
الفرنسيين انتماء الى التعبيرية ثم روجع عن نطاق  
المدارس المحددة الأخرى التي يمكن أن نضع في  
أطرافها فيرنان ليجيه وروبرت ديلوناي وإندري  
ديران ورافول روفي الذين اشتمل هذا المعرض  
على بعض أعمالهم

بينما يظل ماتيس - وأثره على شباب ألمانيا  
وجامعة الجسر بها لا ينكر في تاريخ التعبيرية  
الألمانية ، بلوحات يرجع بعضها الى حقبة انتمائه  
للحركة الحوشية ، ويرجع بعض آخر الى أسلوبه  
في العشرينات .

ويمثل بيكاسو بلوحته « فتيات أفينيون »  
التي تعد علامة هامة من علامات التعبيرية في فنه  
وتشله للفنون الزنجية فضلا عن أثر دلالتها  
الذكر الذي أحدثته في النزعة التعبيرية الألمانية .

ويقدم المعرض مجموعة أعمال لسوتن هذا  
الفنان اللتواني الأصل الذي خرجت أعماله  
محبلة بشخص جرين وقلق مأسوي متأجج في حين  
مثل كيز جان دوجن امتدادات الاتجاه الحوش  
الذي مضى في تمييقه وربط فنه بتعبيرية جماعة  
الجسر حين عرض أعماله في درسدن مسنة  
١٨٨٠ .

أما موريس دي فلامنك الذي كان يقول أنه  
يترجم حسيا وبلا أسلوب محدد حقيقة إنسانية  
لا حقيقة فنية فهو مثل للتعبيرية الصارمة في  
لوحاته لمناظر الطبيعة أو صور الأشخاص التي  
اختير بعضها لهذا المعرض .

ويختص المعرض بعد ذلك بالتعبيرية الألمانية  
بين سنة ١٩١٠ وسنة ١٩٢٠ بجانب هام  
تتمثل فيه حقبة من أغزر حقبها منذ بدأت جماعة  
الجسر نشاطها وتحولت في ١٩١٢ الى جماعة  
أخرى في ميونيخ باسم جماعة الفارس الأزرق .

وقبل الحرب العالمية الأولى . وعلى التحديد  
سنة ١٩١٣ أقسحت التعبيرية الألمانية مكانا لها  
في قلب التيارات العالية عندما أقيم صالون  
الحريف للفنانين الألمان سنة ١٩١٣

القائمين على المعرض لمسوا صعوبة حصرها في  
نطاق تشكيلي محدد وتمثلوها في نزعات تبشئ  
في رغبة الفنان في أن يمثل مشاعره نفس  
وأحاسيسها دون أن يحدد العمل الفني مواصفات  
تشكيلية محددة . . . وقد سمي المعرض الى  
استقصاء طواهر هذا المنزع في فن القرن العشرين  
ورجع الى مصادره منذ القرن التاسع عشر فعرض  
أعمالا لرواد التعبيرية جمعت لوحات لفنان جورج  
وجوجان وأخرى لولنشي وأنسوروبولا ومودسون  
بيكر .

وإذا كانت التعبيرية كما يقول هربرت ريد  
كلمة ذات دلالة عامة واسعة لادلالة محددة  
كما انها طريقة من طرائق الإبداع في الفن . .  
طرائق ثلاث تنفرع عنها اتجاهات ومذاهب :

**الواقعية** كطريقة تعبير عن العالم كما يتراءى  
للحواس ونقل أمين له دون اغفال لتفاصيله  
وبغير تزييف لها .

**والثالية** كاختيار من واقع وإعادة صياغة  
له بعد تصفيته من بعض عناصره .

**والتعبيرية** كتغليب للمشاعر الذاتية للفنان  
كنتاج في الإبداع الفني .

إذا كان ذلك هو شأن التعبيرية وبقومها  
فهي إذن يصعب أن تنحصر في حقبة أو بلد  
ولكنها مع ذلك كظاهرة فنية أكثر انطباقا على  
إبداع الأجناس الشمالية التي تنحو الى التأمل  
الذاتي الداخلي .

إن فان جوخ يعد رائد التعبيرية الحديثة  
فهو الذي رفع شعار « شخصية اللوحة » في  
مواجهة « موضوعية اللوحة » عند سميران .

ولكن ادوار مونش هو رائد هذه الحركة . .  
وكانت لوحته « الصرخة » شعارا لهذا المعرض .

بعد هذا الجانب الذي تناول نماذج من أعمال  
« رواد التعبيرية » يقسح المعرض للتعبيرية  
الفرنسية مكانا كبيرا وهو يتلقى من أعمال  
مجموعة من فنانين مدرسة باريس لوحات يتمثل  
فيها غلبة هذا الحط التعبيري وإن انتمى كثير من  
هؤلاء الفنانين الى مدارس أو اتجاهات محددة  
تحدد سماتهم بعد هذه السمة العامة التي أعطت  
لنظم المعرض حرية وتوسعا في الاختيار فنحن

وقبل هذا الصالون حاول هيوارث قالدن في « جاليرى العاصفة » ببرلين أن يعطى التعبيرية معنى أوربياً مفتوحاً وأن يربط بين التعبيرية الفرنسية والتعبيرية الألمانية في معارضه .

ولكن التعبيرية الألمانية وإن جمعتها مع التعبيرية الفرنسية أوجه اتفاق فإنها تتميز عنها بأوجه خلاف ظاهرة .

ففى ألمانيا يغلّب السعى إلى التركيز على الفكرة والتمثل الحسى لها أكثر من التركيز على الصورة

وفى فرنسا تتجلى سيادة « الفورم » كرمز للقوانين العليا التى تحكم التعبير الفنى بينما لا يعدو « الفورم » أن يكون محتوى للتعبير الفنى وللتأجيج النفسى الذى يدفع به الفنان إلى عالم الملوحة .

كذلك يشغل الألمان بالعالم الداخلى فى تعبيرهم أكثر مما يشغل الفرنسيون وتتحكم فى أشكال التعبير عندهم عوامل ميتافيزيقية أكثر من اعتبارات التصميم الفنى التى تتحكم فى التعبيرية الفرنسية .

« أن الاحساس أهم عشرات المرات من المعرفة ، هكذا كان يقول اميل نولد » وفى هذه الكلمات يتلخص معنى التعبيرية فى التصوير الألمانى .

لقد تأثرت التعبيرية الألمانية فيما تأثرت بتأجج فان جوخ وما أعطاه اللون من قيمة تعبيرية خالصة تأثرت بفنون الشرق الأوسط والعنون الافريقية من خلال مجموعات المتحف الانثروغرافى بدرسدن .. وحملت أدواتها جميعاً للتغيب فى غياهب النفس الانسانية وحطمت الحقيقة الخارجية من أجل الكشف عن السحر الفاضل داخل الانسان .. جعلت من الصورة ظلاً لمبدعها

ولكن التعبيرية الألمانية تخطت عالم الانسان إلى عالم المنظر الطبيعى وأحدث ظهور التكعيبية والمستقبلية أثرهما فى اتجاهات التعبيريين وأغانتهم على تصوير حطام عالم ممزق .

ارتبطت التعبيرية فى شمال ألمانيا بالطبيعة

على يد نولد وموديرسون بيكر وسادها فى الجنوب سحر الخيال والرؤى وادماج المعنى الروسى فى الفن كما فعل كاندنسكى بينما ولدت اليها تأثيرات من مصر ومن الفن البيزنطى ومن فن جريكو وأغانها كوكوشكا النمساوى وجروز على الاهتمام إلى حقائق جديدة .

وتتمثل فى المعرض التعبيرية الألمانية باتجاهاتها المختلفة من خلال أعمال ماكس بكمان وجورج جروز وكاندنسكى وبول كلى وفرانز مارك واميل نولد وزوتولف شميدت مجموعة أخرى ممن أثروا هذه النزعة خلال حقبة العشرينات الوجه الأخير للمعرض يتمثل فى تعبيرية الفنلندر « بلجيكا وهولندا » ثم تعبيرية الشمال ممثلة فى النرويج .

أما النرويج فيتمثلها رائد التعبيرية الحسديت ادوار مونش بينما تتمثل التعبيرية البلجيكية فى أعمال فريتزبرج وداى وبراسلمان ويبدو فيها الجنوح إلى تصوير مآسى النفس الانسانية وحيوانية البشر بينما ظهر فى أعمال الهولنديين التعبيريين وعلى رأسهم موندريان وبريكن وسلووترز محاولة لأعطاء صورة متناسقة تفتقدونها فى العالم المحيط بهم .

#### التساؤل نزعة التعبيرية البلجيكية .

#### والتساؤل نزعة التعبيرية الهولندية .

غير أن المنزع التعبيري فى لندن الشمال وجد امتداداته فى الثلاثينات وأحدثت الأزمة العالمية فيه أثرها واضفت مسحة من التماسية على التعبيرية الهولندية .

ثم ما كادت الحرب العالمية الثانية تنتهى حتى تمخض عنها لقاء بين عواصم شمالية ثلاث كوبنهاجن ، وبروكسل ، وأمستردام فى حانة كوبرا التى شكلت أسسها من الحروف الأولى للسنن الثلاث .. ومن هذه الجماعة بدأت حركة تعبيرية جديدة فى فن العصر ما زالت تحدث فى عالم ما بعد الحرب أثرها .

# التعبيرية في أوروبا



(١) الصرخة - إدوارد مونش

كان مونش التروبيجي هو الوجه الاساسي في تعبيرة  
الشمال ورائد التعبيرية الحديثة امتد اثره الى ألمانيا وغيرها  
ومثل فيه التصار التعبير الداخلى على الشكل الخارجى  
وعلبة الحس على العقل والشمور على التصميم ١





(٧) السيد ذات القبضة - ارنست لودفيج كيرشنر

كان احد مؤسسى جماعة الجبر الالمانية .. ومن  
دعاة التمبيرية الالمانية .. لوحته ذات القيمة من نتاج حقبة  
كانت النزعة قد بلغت فيها أوجها واستقرت بين فيسوان  
الحركات العالية .

لم يشغل موتش في هذه اللوحة بالجمال الخارجي  
 للموديل لكن ما شغل بالارتباط الداخلي للجسم الانساني  
 في لحظة تجمده ليكشف الفنان عن حقائقه .. وهو في هذه  
 اللوحة يدعونا الى استقصاء المعنى الداخلي للعرى الانساني  
 دون الوقوف عند طواصره الخارجية .

(٢) الموديل ١٩٢٩ - ادوارد موتش



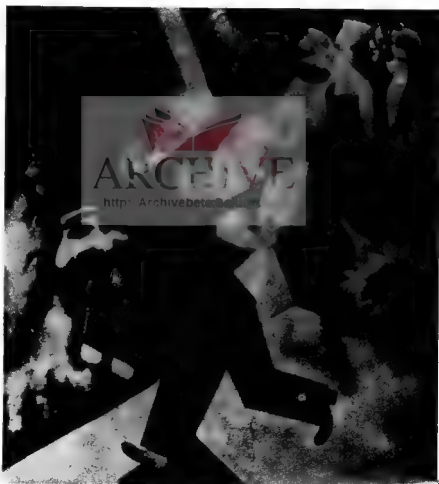


(٤) القيمي ذو الاربعات  
١٩٠٦ - ١٩٠٧  
اوجست شايو

بين سنة ١٨٨٢ ' ١٩٥٨ مضت حياة اوجست شايو  
واتصل بالحركة الحداثية منذ بدايتها الى سنة ١٩٠٥  
واندمج في الحياة الفنية وشارك اسمه مثلاً عرض في  
قاعة برنهم بين سنة ١٩١٢ ولكنه آثر بعد ذلك العودة  
بين التصوير والكثير ، وهذه اللوحة هي من نتائج حقبة  
انصاه بالحركة الحداثية ويتمثل فيها مناه التعبيرى .

كان من مؤسسي الحركة المادلية بعد الحرب الاولى  
ولكنه لم يلبث ان اثر في الاتجاه التصيري برؤاه الغربية ..  
كان في حياته تمرد على الواقع والتقاليد وتلق يسوفه الى  
تكرار الرحيل بين أوروبا وأمريكا الى ان استقر به المطاف  
في برلين حيث توفي سنة ١٩٥٩ •

(٥) جاك ١٩١٨ ~ جورج جلوز



(١) تحول الآلهة  
اليوم الأول ١٩٢٢  
أرنست بارلاخ



كانت تماثيل أرنست بارلاخ تمثل التصيرية في التمثع ولكنه أيضا أشبال إلى  
التي التصيري الكثر. بلوحاته المطورة على الخشب وعلى الأجناس مجموعته التي تمثل  
تحول الآلهة .. ولقد اكتشف جوجان ومونش فواوة التمسير المطرقي في المطورات القديمة  
على الخشب فاصبحت نهجا مزيروا على التصيرية الحديثة .. وكان بارلاخ من ممثلي هذا  
الاتجاه الذي آمن على تأكيد في الرمة المعجزة موة السطوط من من الحمر والصراع  
بين الأبيض والأسود في الزوجه وما يحقته من قيم تصيرية .



(٢) تحول الآلهة ١٩٢٢

الكتاتريالين  
أرنست بارلاخ



(٨) البهلوان ١٩١٣

جورج رولا

متنما عرضت أعماله في برلين سنة ١٩٢٥ تساهل  
 نالده الماني عما وراء فكر منظمي هذا المعرض من نوايا  
 كشفوا بها مصفرا من مصادر الفنانين الاكابر في التصوير ،  
 ذلك ان جورج رولا بلوحاته من لامي السيرك واليهولونات  
 والشهداء المذبح في الارض يمثل الوجه الاصيل للتصويرية  
 الفرنسية في القرن العشرين .

مارك شاجال فنان متفرد بماله السحري  
ورموزه وأحلامه المعلقة في السماء ولكنه في  
الحقة بين سنة ١٩١٢ و سنة ١٩٢٦ كان  
مشغولاً الى جو مأسوي ربط أعمال تلك  
الحقة بالتيار التعبيري .



(٩) منظر روسي - ١٩١٣ مارك شاجال



هو ايضا رائد من رواد التعبيرية مثل  
مونشي .. كلاهما يمثل زعامة التعبيرية في  
الشمال أحدهما دالمركي الاصل ولد الى  
ألمانيا ودرس بها ، والآخر مونشي نرويجي .  
ولكنهما معاً الرأ في الانتماءات التعبيرية  
حيثما كانت .

(١٠) الثامرون - اميل فولو ١٩١٥

# رسالة پاريس

يقدمها : د. السيد عطية أبو النجا

## زهرة الاحتضار

من تأليف : كريستين ريفوار

تعرف كيف تختار شخصيات تمثل جانبا من جوانب الحياة المعاصرة وتفسد اهتمام الجمهور لأنها تواجه مشكلة من مشكلات الساعة .

ان « زهرة الاحتضار » تصف المجتمع الاستهلاكي الذي لا يكف الفرنسيون عن تناوله بالبحث والتقد منذ عامين ، وتصور حياة بطلة القصة « مالو » ، وهي حياة مصطنعة تافهة ، وتحلل مفاصلها مع أحد الثالثرين على هذا المجتمع الاستهلاكي ، وهو « نوبل » ، وتلدور أحداث الرواية في معسكر صيفي بالمغرب ثم في معهد تجميل ولدي إحدى المنجيات ، ثم في عيادة طبيب للأطباء النسائية وأخيرا في قلب باريس النائية في مايو ١٩٦٨ ، وقد يشعر القارئ بأنه يقرأ مجلة نسائية مثل « هي » و « حواء » ولكن هذه الرواية أعققت ذلك بكثير .

ان « مالو » بطلة القصة لا تختلف في شيء عن قارئيات المجلات النسائية ، فهي تعرف كيف تحافظ على رشاقة قوامها ، وكيف تستحوذ على اهتمام زوجها وتملك شفاف قلبه ، وهي تقرأ كثيرا من الأطفال ، وتستعد مقدما لحياتهم وهي تحمل باليوم الذي ستصبح فيه أما إلى أن يخبرها الطبيب أن هذا الحلم لن يتحقق يوما .

ان « مالو » تنتمي إلى الطبقة البرجوازية المتوسطة ، وهذه الطبقة تختلف عن برجوازية القرن العشرين في أنها تعتمد على دخل ثابت شهري ، تشتري كل شيء بالتقسيط ، وتستمر حياتها على أموال لا يتغير : الذهاب إلى مقر العمل بالعربة في الصباح والعودة إلى المنزل في السادسة مساء ، إجازات صيفه تقضي خارج فرنسا ، ورحلات ينظمها النادي ، والنادي نظام حديث ، يجمع بين قوم من مستوى اقتصادي واحد ، لهم ميول متشابهة واهتمامات واحدة ، وبعض النساء البرجوازيات لا يمارسن أية مهنة ، بل يقضين حياتهن ، مثل « مالو » في

كان شهر مايو الماضي شهرا حافلا بالاضطرابات الاجتماعية فأخذت اضرابات العمال تتوالى وازداد استياء التجار وتورد الطلاب على الحكومة بشكل عام وعلى نظام التعليم بشكل خاص وتعددت الاشتباكات بينهم وبين رجال الشرطة منذ مطلع هذا الشهر عندما نظم اليساريون مسيرة بمناسبة الاحتفال بعيد العمل وأخذ غلاة الشيوعيين من ذوي اليسول الماوية والفوضويون وغيرهم من الازهابيين ينسفون المحلات الكبرى التي تمثل في رأيهم معاقل الرأسمالية ويلقون القنابل على مراكز الشرطة أو على فروع الحزب الشيوعي ، واضطرت الحكومة إلى القبض على اثنين من المسئولين عن تحرير صحيفة « حقبة الشعب » ومحاكمتها فاحتج جان بول سارتر على ذلك وأعلن أنه سيشراف على تحرير هذه الجريدة وطلب أن يحاكمه النظام القائم . كما أن الحكومة بادرت بأصدار قانون ينزل بالمخربين عقوبات صارمة ويلزمهم « بدفع ثمن كل ما يحطمونه »

ان هذا الجو العاصف أعاد إلى الازدهار أحداث شهر مايو ١٩٦٨ وتساءل كثير من الفرنسيين : هل ستجتاح بلادهم نفس الأزمة التي كادت تقوض أركانها منذ عامين ؟ في هذا الجو المشحون نشرت كريستين ريفوار قصتها « زهرة الاحتضار » التي تصف فيها ثورة مايو ١٩٦٨ وتسخر فيها من الطبقة البرجوازية ومن المجتمع الاستهلاكي . وكريستين ريفوار كاتبة معروفة ، وقد ولت في بورجو عام ١٩٢١ ، وحصلت على ليسانس في الأدب الإنجليزي ثم درست بجامعة سرقوسة من ١٩٤٧ إلى ١٩٤٩ ، ونشرت أول قصة لها عام ١٩٥٦ وعنوانها « القبرة في المرأة » وصورت فيها تجربتها الشخصية عندما كانت تعمل راقصة بفرقة مدام زامبيلي ، ونشرت منذ ذلك الحين ثمانى روايات آخرها « زهرة الاحتضار » ، ولقيت كلها نجاحا كبيرا ، إذ أن هذه الكتابة



بعد سنتين ثمان من الحياة الزوجية ؛ بتفاحة حياتها :

وفي هذا تقول مالو :

سألتني زوجي : «ألا ترغبين في أي شيء ؟ »  
وكلت ارد عليه : « أني أرغب في شيء واحد :  
أرغب في أن تكون لدى رغبة ، ولكنك لا تكف  
عن الكلام . ان الأزواج الطيبين لديهم أفسكار  
أكثر من اللازم انهم لا يفكرون الا في ملء الوقت  
كما يملؤون بالاثاث شققهم ومنزلهم الريفية .  
وكلت أقول له : امض عني . اتركني حتى اننى  
بما أحس به من كآبة غامضة ، دعنا : أنا ونفسي  
نتمرد في الرمل ، اني سأخترع لنفسى سجيا  
للبيكا . سأفكر في الرجال الذين هجروني قبل  
ان أعرفك .. »

وبينا تصاتني مالو من السام وتتنق الى  
المقامرة ، تلتقي بنويل ، ذلك الثائر على المجتمع  
الاستهلاكي والمبادئ البورجوازية فيسخر منها  
في صفاقة وبذاءة ، وعندئذ تقرر مالو الانتقام من  
هذا الجرم الحقير القذر ، الذي أطلق شعره  
حتى نزل الى كتفيه ، وتصلعه علنا فيدعوسها  
سائرا الى صفه مرة أخرى وعندئذ تحس بكل  
مبادئ البورجوازية وقد انهارت ، ولا تدري ماذا  
تقول لهذا الشباب النحيل الذي يسخر من الدين  
والحياة العائلية والمال ومختلف القيم البورجوازية  
وتحس بما في حياتها من تفاحة وتكلف وتصنع  
وتشعر بنفور متزايد نحو زوجها ، وتطرح جانباً  
ثيابها النفيسة الغالية وتتسلل في فجر أحد  
الأيام الى خيمة هذا « الصعلوك » ونفسي بين  
ذراعيه كل ما كانت تحبه وتؤمن به منذ ثمانية  
اعوام وتعترف لنفسها بأنها تهوى المخامرين  
والبوهيميين :

« قمت في الفجر وسألت زوجي بصوت  
خفيض أن يغفر لي . قلت : سامحني . اني لست  
جديرة بك . انك وفي كل الوفاء وما أنا بذلك  
وأحسست بشيء من الراحة وأنا اعترف له بذلك  
رغم أنه كان نائما لا يسمع ما أقول . ارتدبت  
ثيابي وأنا لا آف عن النظر اليه .. لقد كنت  
أحس بأن لي شخصية مزدوجة . ان « مالو »  
الاولى قد انطوت على نفسها بهواجسها ومشاكلها  
بينما انطلقت « مالو » الثانية تنشد المتعة ..  
كان زوجي الآن بعيدا عني وكان مسكنه يحاكي  
قاربا ينساب في الاقاق البعيد ويتضائل ويختفي .  
أجتزت السور الصغير الذي يفضل شاطئ البحر  
عن رصيف الميناء ومشيت خلسة بين أشجار غابة  
الكافور التي خصصت لأصحاب الخيام من

راحة وفراخ ودعة ، وهذه النساء تحرم خاصة  
على التوصل الى نوع من الاستقرار المادى فيقبلن  
على «قتله» «أشياء» تقيهن من صروف الزمن ،  
ولهذا فإن الحضارة التي يتسم بها المجتمع  
الاستهلاكي حضارة مادية ، حضارة «أشياء» .

ان مالو تكشف لنا عن جانب من شخصيتها  
عندما تقول :

« في المعسكر . أو بمعنى أصح في النادى ،  
كانوا يقولون لنا أننا لا نعيش في فندق . بل  
نكون أسرة واحدة . وكانوا يوصوننا أن نعرف  
الآخرين باسمنا الأول رفعا للكلفة فيما بيننا ،  
وكان هذا شيئا يضاهي ، فقد تعلمت في بيتنا ،  
لدى والدي في ليبورن ، انه يجب مخاطبة الآخرين  
بصفة الجمع ، من باب الاحترام ، طبعاً لقد  
بعدت الشقة بيسي وبين ليبورن وتغير العالم  
وتبدلت العادات ، ولكن لكل شيء حدوده . كما  
انني في السادسة والثلاثين من عمري رغم اني  
أبدو أصغر من ذلك بكثير ، وزوجي في الأربعين ،  
وهو يتساجر في الفراء وهذه مهنة مريحة وله  
مركزه الاجتماعي المرموق ، ونحن نسكن بأسي  
( الحي الاستقرائي في باريس ) بالدور الرابع  
من عمارة حديثة تقع في شارع رينوار . وفي  
يوم الأحد يذهب زوجي الى سولونيا للصيد ،  
كما ان لدينا مزرعة صغيرة ذات سهل من القش  
بجوار المكان الذي يصطاد فيه ، ولقد اعتدنا  
قضاء الشتاء في « ميهيف » ( للتلذذ على  
الجلد ) ، وفي اجازة عيد القيامة ، كنا نذهب  
الى المخيمات ( لا تؤاخذني ، لقد كنت أريد أن  
أقول : النوادي لا المخيمات ) . وفي الصيف  
نحج الى اليونان أو الى سان تروبيه . أننا لم  
نكن من عامة القوم ، لقد طلفنا بالعالم ، فذهبنا  
الى كندا والنرويج بحثا عن الفراء ، وإلى اليابان  
للتمتع بجمال هذه الجزر ، ولقد كانت لدى  
بالطبع مصاطف من الفراء ، وكذلك جواهر ،  
عقد من اللؤلؤ من ثلاثة صفوف ، وآخر من  
الباقوت الأزرق ، وثالث من الباقوت الأصفر  
المحروق ، وكنت أحب أن أتجمل بها في المساء ،  
عندما أذهب الى « البار » ، تكيفت قبل ، وأحال  
كذلك ، أن يكلمني أي شخص بدون كلفة ؟  
وكيف أسمع له بأن يتأديني بأسمى الأول ؟ »

أن مالو لها ماضى ميتدل ، وهي تذكرنا ببطلات  
روايات اميل زولا ، فهي ، مثلها في ذلك مثل  
« نانا » ؛ تعرف مثلاً : وموستقارا ايطاليا بيتز  
منها أموالها ، ولكنها الآن وقد تزوجت وجعلت  
الاستقرار المادى والعاطفي غير أنها بدأت تحس ،

المصطافين - كانت هناك عشرون مقطوعة وخمس عشرة خيمة وخمس عشرة سيارة - وتسارعت دقات قلبي عندما عرفت خيمته - لقد وصفها لي - أنها بعيدة عن الخيام الأخرى لأنه ليس من أصحاب السيارات - كما أن هذه الخيمة زرقاء بينما كانت الخيام الأخرى صفراء ..

وضعت يدي على صدره العاري - كان ذافنا ناعم المس - تركني أنقل يدي على صدره - وكانت على رأسه انعكاسات زرقاء وكان الخيمة قد صصفت شعره ببعض من لونها - دأبت بشرة هذا الشاب الذي كنت أعتبه بأنه صعلوك ومريض ، وكنت أقول : إنه «جديده» مثل الرمل الذي مشيت عليه منذ قليل - إن بشرته جديدة وشعره جديد وقمه الكبير أحمر وأبيض - ولكني لم أكن أقول لنفسي : مالو ، أيتها العاصم ، ماذا جرى لك ؟ لقد قضيت ليلة حمراء مع زوجك فهل ستبدأين من جديد ؟ لم أقل لنفسي : مالو ، انك لست جديدة - انك جميلة فاتنة حقا ولكنك قد خبرت الكثير وتعوغت على أيدان أخرى - لقد عرفت ثلاثة عشاق وعدة مفامرات وتزوجت رجلا يهيم بك حبا ، إن كل ذلك قد طبع حياتك بطابعه وترك فيك آثاره بالهبة - أن ذلك يستنفد ويستهلك - ولقد استهلك يا «مالو» حتى ولو لم يظهر ذلك عليك - كلا ، لم أقل لنفسي أي شيء من هذا القبيل ، لم أوجه لنفسي أية كلمات قاسية أو محزنة بل كنت أقول لها يا لسمد طالعي - كل هذه الأمور الجديدة ستصبح ملكا لي .. أنها فرصة لا تموت .. فرصة يجب أن أستحقها .. إن الحب لا يتقيد بأية أحكام والسعادة لا ترفض بنانا واللذة تجتني ، وكنت أحس بأني من المحظوظات ..

وتغفل «مالو» في تحليل شخصيتها - أنها تعلم منذ ثمانية أعوام بآين يملأ عليها حياتها ، وهي تجد في «نويل» الابن والعبيب ، ولكنه لا يكف عن السخرية منها كنت أفكر باستمراؤ : يا للسكنين - انه ضعيف ولكني هنا لأحيه - نعم - أنني جديرة بذلك وسأحيه - وكنت لا أبل من النظر اليه وهو نائم ..

وعندما كان يستيقظ كان يحكي لي أحلامه ويأخذني بين ذراعيه .. وكنا لا نطق بكلمة - وفي المرة الأولى ، بدا لي ذلك شيئا غريبا ولكن

سرعان ما أحببت هذا الصمت وهذا السكون وكنت أحس بأن سيقب الخيمة يكاد يدنو منا وأنه سيقع علينا ويغطينا ويحيط بنا ويحطنا - وكنت أتخيل أن يحدث ذلك وقد اعتصر كل منا الآخر - وكنت أقول لنفسي : لو وقم السقف وتداخت الخيمة ، فأننا سنسندوب ونمزج معا ونصبح شيئا واحدا وشخصا واحدا : «مالو نويل» ، «مالو نويل» - كنت أود أن أعيد على مسيح نويل مايتأبني من أفكار ، وإن أقول له : « كم أنا سعيدة بقربك ، ولكني كنت أفضل ألا أقول شيئا ، وأن أشده لي بقوة وأضبط بذراعي على صدره الهزيل الذي برزت كل أضلاعه ، كنت أصفي لي جسد نويل ، وأتلفسه ، أتلفس بشرية وشعره - وكنت أقول : ما أحببت يوما أحبا مثل هذا الأحاب ، ولا شعرا مثل هذا الشعر - ماذا جرى لي ؟ ماذا جرى »

وهكذا تحس مالو من جديد بالمشاعر التي هزتها أيام الصبا ، وتصبح قريبة من هؤلاء الشباب الذين سيمردون على المجتمع أبان شهر مايو ١٩٦٨ - أنها تسمى نويل بالزهرة لأنه قد جعل حياتها عاطرة مزهرة غضة يانعة - وعندما تعود إلى باريس تسرع إلى إحدى المنجسات تسألها عن «السير سيبا» ، فتتنبأ المنجمة بأن الحبيبين سيذرقان دموعا غزيرة ، ولكنها لن تكون دموعا متبعضا الألم والأسى ، إنما دموع يصحبها دخان وستسيل دماء نويل ولكنه لن يموت وتخرج مالو لهذه النبؤة ، وتسمى نويل «زهرة الاحتضار» وتتحقق النبؤة عندما تندلع ثورة مايو التي يشترك فيها نويل - إن مالو ترفض عندئذ مطلقا من الفراء وتذهب هي وزوجها إلى الحي اللاتيني في عريتها الفاخرة وتلتقي بنويل في سحابة من الدخان انطلقت من القنابل المسيلة للدموع التي يلقيها رجال الأمن على المتمردين ويصاب نويل بجراح خطيرة وتسيل دماؤه فينقله زوج مالو إلى شقته ويقذف عليه حنانه ويشرف على علاجه ..

إن زوج مالو ذلك الرجل الغامض المحير ، كان على علم بملاقة مالو بنويل ولكنه كان يحب زوجته ويريد الاحتفاظ بها ، انه يتركها تلصق لعبة

الحب وتتشهد المفارقة مع نويل . وعندها يتماثل نويل للشسقاء ويعرف انه يدين بالحياة لزوج عشيقته ، يقرر أن يتحرك له ويختفي في مكان لن تصل اليه ماله وعندئذ يقترح عليها زوجها ان تتبنى طفلا يملا عليها حياتها ويشجع لديها عاطفة الامومة وهكذا تستعيد حياة ماله تمطها

الترتيب وتخلد من جديد الى الراحة والاستقرار المادى وينتصر الزوج ، الذى يشمل المجتمع الاستهلاكي على نويل ، ذلك البوهيمي الثائر على هذا المجتمع وعلى الطبقة البورجوازية بأفكارها وعاداتها ومعتقداتها .

## العودة

### من تأليف جاك بوريل

نقدم للقارئ في هذا الشهر جاك بوريل ، مؤلف رواية « العودة » التى نشرتها دار جاليماز في ابريل الماضى . وقد سبق ان نشر جاك بوريل ذلك الأستاذ الجامعى ، عام ١٩٦٥ وهو في سن الأربعين رواية عنوانها « العبادة » ونال بفضلها جائزة جوتكور .

ورواية « العودة » وثيقة الصلة برواية « العبادة » فهى بمثابة تكملة لها . ففي كتاب الروايتين يستعمل الكاتب صيغة المتكلم من البداية الى النهاية ، وهو يحاول فيها أن يصور حقبة من حياته أو أن يعيى جزءا من الماضى . ان مؤلفات بوريل تشبه كتابات بروسست وجويس فهو يحاول أن يبحث عن الوقت الذى ضاع وعن الماضى الذى اندثر ، انه ادب الحب والذكرى ، ادب عالم ذاتى يقوم على الأحاسيس وعلى الصور فيوريل يقول في « العودة » انه يحاول ان « يبنى بالكلمات » بيت جدته ، ولهذا تحتل الكلمات والصور مكانا بارزا في كلتا الروايتين ، فالؤلف كلف بوصف الأشياء وصفا دقيقا مسهبا كل الإسهاب ، انه يفرد مثلا أربع صسفسحات في « العودة » لوصف مقبض باب جسدته . ان أحداث « العودة » أكثر بساطة من أحداث « العبادة » ولكن فصول الرواية تفسح مكانا اكبر لتصوير اتعالم الخارجى الذى يتمثل في دار جدته وتحليل النفس البشرية وللتامل في عالم الكتب والشعر والجمال ، ولهذا فإن « العودة »

تطلب من القارئ أن يتزود بالصبر ليشدق في اناة ودوية تلك الضميمة صفحة اثني يصف فيها بوريل منزل جدته ويسرد أحداث طفولته ، فيوريل يعرف كيف يربط بين العالم الخارجى وبين عالمه الذاتى ، انه يصف مثلا « المطبخ » بدار جدته فيطلي في الوصف كعادته ، ولكنه يروى كيف شاهد وهو طفل الطيور وهي تذبذب وكيف رآها تصارع الموت وتتشبث بالحياة حتى آخر رمق ، وهكذا يتحول « المطبخ » المتبدل الى معركة بين الموت والحياة ، وبين المخوفات العاجزة والقدر الذى لا يرحم . وقصارى القول فإن بوريل يشبه نفسه في « العودة » بمهندس معمارى ، ولكنه كما سبق أن قلنا لابنى عالم من القرميد بل من الكلمات . فهو يهرب من الحاضر الذى يورثه الى الماضى ، أى الى عالم الأحلام . وهو يصور في « العبادة » حياته بجوار أمه وهو في طور المراهقة ثم وهو في ريعان الشباب وقصة زواجه ببادلين ، كما يرجع في « العودة » الى السنين الأولى من طفولته ، تلك التى قضاها بجوار جدته في « مازرم » . ونظرا لارتباط الروايتين سنقدم للقارئ باختصار « العبادة » قبل أن تنتقل الى « العودة » . يحتكى بوريل في « العبادة » مرحلة المراهقة وتعلقه المفرط بأمه وتعلق أمه الزائد به ، ثم زواجه ونشأة الصراع الأبدي بين زوجته وأمّه . لقد مات أبو بطل الرواية وهو في الشهر الرابع من عمره ففضى طفولته في مازرم بين أمه وجدته ، وعندما تحب أمه مرتين وتفكر في الزواج يستطيع ابنها الصغير في كل مرة ان يحول بينها وبين هذا الزواج ، ثم يكبر هذا الصغير ويشب عن الطوق فترى أمه فيه « رجلا » ، كما يعانى هو من تعلقه وتشبته المفرط بأمه : انه يعدها وهي تمبده . ويحاول البطل ان يتحرر من قيود هذه الرابطة فيحب امرأة في سن أمه ثم فتيات

من جديد في منزل جدته ، وهو منزل قد أصبح اليوم ملكا للغير ولهذا يحاول المؤلف أن يستبدنه بدار أخرى شيدت من الكلمات والذكريات ، دار أصبحت رمزا لسعادة مفقودة ، دار مقفولة « محمية حامية » وقد حاول المؤلف في روايته الطويلة ان يصور بمنتهى الدقة والصدق الحياة كما عرفها وهو صبي ، بمشافها ومشاكلها ، وهو يصف لنا تجاربه الذاتية بصراحة وبتفصيل مسرحيين أحيانا ، ولكنهما يجعلان من هذه الرواية حدنا هاما في تاريخ الأدب الفرنسي .

هذا وقد رتب المؤلف فصول الرواية وفقا لترتيب الغرف بمنزل جدته ، فهو يصف غرفة نومه ، وغرفة أمه وجدته ، وقاعة الاستقبال والمكتبة ، بل انه لا يخرج من وصف دورة المياه ، وكما سبق ان قلنا ، لا يقتنع بوريل بوصف الأشياء في حد ذاتها ، بل يعبر أيضا عن كل ما يرتبط بها من ذكريات ، كما تختلف « العودة » من « العبادة » في ان الحاضر يمتزج دائما بالماضي ، اذ تتضمن الفصول بين طياتها تمللات في جميع الموضوعات التي تتصل بهذه الذكريات ، ومقارنات بين الحاضر / الماضي / وسمعه وبين رثابة الحاضر وكآبته ، وبين روعة عالم الكتب وفنتته ، وبين قسوة عالم الواقع ودمامته . هذا وتنوع لهجات الكتاب بتنوع المواضيع وتغير الحالة النفسية للمؤلف ، ففي اللحظات النادرة التي ينس فيها المؤلف نفسه وينهل حتى الارتواء من معين الذكريات المحلوة تفيض كتاباته حنانا ورقة وعذوبة ، ولعل أجمل ما تحويه الرواية بين دفعتها تلك الصفحات التي وصف فيها السنين الأولى من حياته مع زوجته مادلين ، ولكن عندما يظهر شبح الحاضر الكثيب يصبح الأسلوب قاسيا لا يحتمل ، وعندئذ نشعر بان رحلة المؤلف في الزمان والمكان تصادفها عقبات كثيرة وتعرضها فترات من الزمان كثيفة متراكمة ، وكأن الحاضر يمنع الماضي من « العودة » الى الحياة ويحول بين المؤلف وبين « العودة » الى السعادة ، ولهذا فان القارئ يحس في نهاية الرواية بأنه لن يكون هناك هرب من الحاضر وأن هذه العودة ضرب من المحال .

أخريات ، وترعى أمه هذا الحب وتباركه طالما لم يحرمها من ابنها ، ولكن عندما يقترب مادلين وينسأها شيئا فشيئا تغار الأم من زوجة ابنها وتحاول أن تستعيد مختلف الطرق مكانتها لدى وحيدها . عندئذ تتخالف مادلين على حبها للناس . وتحسك بجمانها وينتهي الأمر بها الى طردها ، فتنهال الأم وتحاول الانتحار مرارا ثم تصاب بنوع من الجنون وتقضي بقية حياتها في عبادة نفسية . أما الابن فانه لا يفر من زوجته ما الحقته بأمه من أذى ولكنه لا يستطيع أن يفهم عرى علاقته العاطفية والحسية بزوجته ، وهو في نفس الوقت يظل متملقا بأمه ويحس بنوع من الشعور بالذنب إزاءها ، ويزورها بانتظام ويرأسها . انه يحس أن حياته قد امتزجت بحياتها الى الأبد كما امتزجت حياتها بحياته ، وأنه لا يستطيع ان يتكلم من نفسه دون أن يتكلم عنها ، ولا يمكنه ان يروي مأساة أمه دون أن يشرح الدور الذي لعبه في هذه المأساة . لقد عاشت أمه له وتخلت عن كل شيء من أجله فإذا به يتخلى عنها وهي بعد في أوج صحتها ونضجها ، وإذا بها تحس بان حياتها قد أصبحت بلاهدف ولا مقوى ، فتحاول الفرار من عالم قد استغنى عنها ولفظها فتنشر في الانتحار ، ثم تنسى الواقع الألم بين جدران عالم آخر شبيه بالموت وتلقى الهلة له وهو عالم الجنون . انها تقول له في لحظة من لحظات البقطة : « لقد كنت انت حبي الوحيد » ، وها هو يحاول ان يروي مأساة هذا الحب في رواية يسميها « بالعبادة » .

والآن وبعد مرور خمس سنين على نشر « العبادة » يتبين انه لم يتخلص تماما من الماضي وأنه لا يزال يشعر بنفس التوتر الداخلي الذي دفعه لكتابة تلك الرواية ، كما يشعر بأنه لم يخط لجلده في « العبادة » المكانة التي تستحقها ، ويدرك ان الفترة السعيدة التي عاشها كانت بجوار جدته في مازرم ، حيث قضى اموام طفولته وحيث كان يمضي فترات العطلة الصيفية وهو مراهق . لقد كان يقاسي وهو يحيا مع أمه ولا يزال يقاسي وهو يحيا مع زوجته مادلين دون أن يستطيع قطع علاقته بها ، ان هذا الانسان الضعيف بين تعلقه بأمه وتعلقه بزوجته يحاول الاحتفاء من الحاضر بالجوء الى مازرم والحياة



# مكتبة المجلة

## اتجاهات الشعر الحر

تأليف : حسن توفيق

الهيئة العامة للتأليف والنشر

المكتبة الثقافية - يوليو ١٩٧٠

بقلم : د. محمد عيد

الحاضر مع ما لاقته في طريقها من صعاب وعقبات من المثقفين العرب وبخاصة من يطلق عليهم أصحاب « منهج الرض المطلق » أو تلك الذين وقعوا من حركة الشعر الحر موقف العداء ، لأنها لا تتفق مع ما الفوه من الشعر التقليدي المتوارث ولا يزال موقف هؤلاء على ما هو عليه من عقائد وتصورات دون سبب على معقول ومفهوم ، وكان عليهم أولا أن يدرسوا هذا الشكل الجديد دراسة موضوعية جادة ، يتبينون منها أساس موقفهم ، ويبتون عليها أسباب رفضهم ، ولكنهم رفضوا الدراسة كما رفضوا هذا الشعر من قبل ، فبقوا حيث أرادوا لأنفسهم وانطلقت حركة الشعر الجديد في طريقها عميقة هادئة .

وقد بدأت دراسة هذه الحركة الجديدة - شأن كل بداية - في الخمسينات بمقالات متناثرة عن بعض التقاليد أو الدواوين لرواد هذه الحركة الشعرية الجديدة وتبذل ذلك فيما نشرته مجلة ( الآداب ) بيروتية في تلك الفترة من بحوث ومقالات ، وأيضاً ما ضمه كتاب ( في الثقافة المصرية ) عن الشعر الحر من حيث مضونه وبنائه بالصور .

وأول دراسة متكاملة - فيما أعلم - عن هذا الشعر هي كتاب ( قضايا الشعر المعاصر ) لتازك الملائكة ( سنة ١٩٦٢ ) ، وتلاه كتاب ( قضية الشعر الجديد ) للدكتور النويهي ( سنة ١٩٦٤ ) ، ثم ( الشعر العربي المعاصر ) للدكتور عز الدين اسماعيل ( سنة ١٩٦٧ ) ، وأحدثها جميعاً هذا الكتاب ( اتجاهات الشعر الحر ) للأستاذ حسن

الظواهر الأدبية - على اختلافها وامتداد تاريخها - تمر بمرحلتين هما : التجربة والنظر أو الممارسة والتقنين ، أو السلوك ورصد السلوك ، والمتأمل لتاريخ الدراسة الأدبيية العربية يتأكد لديه هذا المعنى ، فاستعمال اللفظ قبل دراسة اللغة وانتاج الشعر قبل دراسته وتقده ، بل إن هذا المعنى السابق يصدق أيضاً على كل الدراسات الإنسانية والتجريبية على السواء .

والدراسة النظرية لظاهرة من الظواهر تبدأ عادة بطريقة متناثرة قصيرة النفس ، ثم تتجمع هذه الحزليات المتناثرة مكونة عملاً متكاملًا واضح الملامح ، ومؤكد في الوقت نفسه خطى الظاهرة الأدبية موضع الدراسة .

ومن الظواهر الجديدة في حياتنا الأدبية المعاصرة « حركة الشعر الحر » وقد بدأت خطاها مع نهاية الأربعينات من هذا القرن ، ثم واصلت سيرها في قوة وأصرار حتى الوقت



حسن توفيق



صلاح عبد الصبور



يحيى شاكر السيد

الى انفسه بين طيات الظلام ، ويفنون للحرية  
وهم محاطون بالظلم واطغيان وقد ينهزمون في  
صراعهم مع الواقع المختلف ، لكنها هزيمة  
لا يلومهم عليها كل المناضلين الشرفاء .

والمرء يتعاطف تماما مع الاتجاه الأخير ،  
مبينا ان هذا الانجلاء لا يتحقق لشاعر - أي  
شاعر - الا باصاليته واستقلاله ، وصدور فكره  
ووجدانه عن موقف محدد يستطيع من خلاله  
أن يرى الأشياء في وضوح باهر ، وأن يحدد  
مدى في صراخ الواقع المرير ، ثم يذكر المؤلف  
صفات هذا الشاعر وهي ( الصدق - الاحتكاك  
بالتواقع - استقلال الشخصية ) .

والحق ان هذه المقدمة في الكتاب متمسكة  
بالدقة والعمق ووضوح الرؤية انها تشجب  
السلبين من الشعراء - وكثير ما هم - الذين  
يعيشون في أحلام غائمة هاربين من احزان الناس  
ومأساتهم وانسحاقهم تحت ضغط الظروف  
والأشياء وفي الجانب المقابل يتبين طريق الشاعر  
الملتزم انراه المجتمع والظروف ، ويتحدد بدقة  
وصدق سمات الشاعر الأصيل الذي يؤدي دوره  
لناس مناضلا في صغوفهم ومحققا في الوقت  
نفسه عناصر الفن ومتطلباته .

ثم يبدأ الكتاب حديثه عن ( نشأة الشعر  
الحر وخصائصه ) فيسلك المؤلف لذلك منهجا  
ذكيا ، يؤكد أولا ضرورة التغير كعمل دالب  
لشاعر الأصيل وعصره وكأنما يشير بذلك الى  
أن الشعر الحر كان أسلوبا ضروريا للتعبير عن  
معاناة الشعراء ومتطلبات عصرهم ، ليعرض  
بعد هذه الفكرة الذكية خصائص الشعر الحر في  
أوزن والقافية والمضون والتعبير ، مؤخرا  
الحديث عن نشأته الى ما بعد تصويره من خلال

توفيق والذي أصدرته المكتبة الثقافية هذا العام  
( سنة ١٩٧٠ ) .

والاستاذ حسن توفيق جدير بأن يسمع  
صوته عن الشعر الحر ، فهو واحد من شعرائه  
اشباب الجادين الواعين والذين يبشرون بكثير  
من أضواء وآمال والوعود الطيبة ، وقد قرأت  
من قبل بعض شعره الذي ضمه ديوان ( الدم  
المجلات الأدبية العربية ) ، وما يعتزم نشره في  
في الحدائق ( وما يوافي نشره من قصائده في  
المستقبل من شعر ودراسة ، فهو جدير بالتحية  
وال تقدير . وكتابه جدير بالتحية والدواطة )

وهذا للقال العلمي من ( اتجاهات الشعر  
الحر ) يتناول أمورا ثلاثة هي على الترتيب عرض  
عام لما ضمه الكتاب من قضايا مع بيان الرأي  
فيها - مناقشة بعض المسائل المتفرقة - أسلوب  
الكتاب ولغته ومراجعته .

- ٢ -

جاء هذا الكتاب في مقدمة عن ( الشاعر  
والواقع ) ثم قضايا أربع بالعناوين التالية  
( الشعر الحر : نشأته وخصائصه - ثلاثة أجيال  
على الدرب - الأطر الثقافية والاجتماعية  
لشعرنا الجدد - احزان شعرائنا ) .

ففي المقدمة عن ( الشاعر والواقع ) عرض  
المؤلف اتجاهين لموقف انشراء من الحياة اتجاه  
من يضمنهم الواقع ويقهرهم بقسوته وبشاعته  
وزيفه ، فيرفضونه كلية ويهرون من مواجهته ،  
وينطوون على انفسهم حيث يتخيلون عوالم مثالية  
يجترون أحلامها السرابية في استكانة ويأس -  
واتجاه من يتلقون هذا الواقع - على ما هو عليه  
من ظلم واظلام - بأيجابية وتمرد ، فيتشوفون

وما كان أغناء عن كل هذا الجهد النظري  
لو اتبع المنهج التالي :

أولاً : حديث عام عن ظروف انفترة التي  
بدأ فيها الشعر الحر ونشأته وتأكيد وجوده فيديرسها  
سياسيا واجتماعيا وثقافيا مركزا على أهم  
الأحداث التي انعكس تأثيرها في وجدان الشعراء  
وشعرهم .

ثانيا : دراسة ظواهر الشعر الحر سادات  
انتاجه مثل ( المباشرة والرمز - الوضوح  
والغموض - اقتعال التعاريف - استستخدام  
التراث والأساطير ) إلى غير ذلك ، مع تقديم  
نماذج لها وتحليلها تحليلا فنيا وراقيا ، كما فعل  
بعد ذلك في آخر الكتاب تحت عنوان ( ظاهرة  
أنحزن عند شعرائنا ) وان سيطر عليه أيضا نهج  
التبويب والتقسيم . في رأيي أن المؤلف لو فعل  
ذلك ، لحقق ما أراد دون أن يرغم نفسه ويرغم  
الشعراء معه على هذه الحدود والقيود ، فان  
ما صنعه قابل للنقاش الذي لا آخر له - وليس  
هذا موضعه .

- ٣ -

أسم الكتاب ( اتجاهات الشعر الحر )  
والانجاءات تمنى « نواحي أو جوانب » ، وقد  
تأول هذا الكتاب في علم صفر حجمه - الجوانب  
المهمة للشعر الحر/ موقفه من الحياة ونشأته  
وخصائصه وأجيال شعرائه ، وتأثرهم الثقافي  
والاجتماعي ، وبداية فان كل جانب من هذه  
الجوانب يضم تحت جناحيه عديدا من الأفكار  
والمسائل المتشابهة مما واجهه المؤلف بوضوح  
وفهم واحتشاد ، فجاء حديثه عن ذلك كله  
صحيحا جدا مقنعا في جملته ، بحيث يعطف  
القارئ إليه بشدة من بداية الكتاب إلى نهايته  
ما عدا بعض الاستطرادات الأقلية جسدا التي  
تطلب المؤلف إحيانا على خطته المتناسكة فيميل  
إليها هونا مغلوبا على نهجه كما فعل مع  
« السياب » الذي استغرقه الحديث عن ثقافته  
صفحات عديدة ( ٨٨ - ٩٣ ) مع أنه نموذج  
واحد لاتجاه عام يتحدث عنه وهو « الثقافة  
الماركسية » .

ومع ذلك فإنه من المفيد بيان وجهة النظر  
في بعض المسائل الجزئية التي ضمها الكتاب  
وهي بترتيب ورودها فيه كما يلي :

١ - ص ٢٨ : أورد المؤلف قصيدة المازني  
( أين أمك !! ) مكتوبة على السطور بطريقة الشعر  
الحر في معرض الاستشهاد على الأرواحات  
السابقة لهذه الحركة ثم قال : « في هذه

خصائصه ، ليقدم - في هذا الجزء الأخير - بأدلة  
مقنعة - ما يزيل ضباب هذه النشأة - مما  
يتضح منه أن ( السياب ) كان صاحب أول  
قصيدة من هذا الشعر قبل نازك الملائكة .

ومع أن المؤلف قد سبق بدراسات مفيدة من  
( نشأة الشعر الحر وخصائصه ) من قبل فإنه  
قدم للقارئ العامي ( المكتبة الثقافية ) مرضا  
سهلا لهذه القضية ، وتعمير بتقديم الأداة العلمية  
لرد الحق في هذه النشأة إلى صاحبه وهو  
« السياب » .

ثم يعطى الكتاب في دراسة تاريخية عن  
( أجيال الشعر الحر ) جيل الرواد وجيل  
الوجدان الجماعي وجيل البيان الشعري ،  
واجتهاد المؤلف في رسم الملامح المميزة لكل من  
هذه الأجيال الثلاثة ، فأجيب الأول خاض تجربة  
مريرة ليتقبل الناس البدعة الجديدة التي طالع  
بها شعراؤه الناس ، والجيل الثاني وقع في  
الخطايبه الزاغة وسوقية الأفكار لفهمهم معنى  
الادب الهادف والواقعية فهما سطحيا لا عمق له  
ولا أبعاد ، أما الجيل الأخير فإنه متعبد غاضب  
على نفسه وعلى الناس والأشياء ، وقد أربك هذا  
الغضب لفهمهم وعواظهم ، فجاء شعرهم ضائبا  
غامضا في الأفكار والتعبير والتصوير .

وهذا التساير في مسيرة العمل الجليل يعطى  
للقارئ رؤياه في ذلك الزحام الهائل من إنتاج  
الشعر الحر وشعرائه ، فيقدم له شموها يهصر  
على ضوئها تحركات الشعراء الحقيقيين ، فيميز  
بينهم وبين الأشباح الهزيلة في ذلك الدرب  
الطويل !!

ثم يواصل الكتاب رحلته بتقديم ( الأطر  
الثقافية والاجتماعية للشعراء ) فصنف هذه  
الاطر - ثقافية واجتماعية - وقصر الشعراء -  
وكلمهم معاصرون - على التحرك داخل هذه  
الاطر ، فوضع تصنيفات للثقافة من عربية إلى  
فرنسية إلى ماركسية إلى وجودية ، وبالمثل  
وضع تصنيفات أخرى اجتماعية من برجوازية  
تقط إلى برجوازية صغرة إلى شعراء الصغرة .

وكنت أود ألا يعنى المؤلف نفسه بمثل هذا  
التبويب والتقسيم ، وألا يعنى الشعراء معصه  
بتقييد حركتهم داخل أطره المصنوعة من العديد:  
فقد اضطره هذا الصنيع إلى كثرة التحفظات  
والاستنفادات والتسويع حيث لا تسعفه  
التقسيمات بصورة حاسمة ، كما أن النتائج  
التي وصل إليها من خلال ذلك كله عامة وغير  
صحيحة .

القصيدة نجد أشاعر ينوع النغم العروضي بأن يقسم قصيدته إلى مقاطع ، يشتمل المقطع الواحد منها على ثلاثة أسطر أو أبيات ، أنسطر الأول يكرر فيه المائزى تفعيلية الرمل ( قاعلاتن ) ثلاث مرات ، والسطر الثانى يكرر فيه نفس التفعيلة مرتين ، أما السطر الثالث ، فإنه يورد فيه نفس التفعيلة مرة واحدة وعلى هذا النهج يمشى فى نقيّة المقاطع « ١ هـ .

والحقيقة أن هذا التفسير مقبول ومعقول من وجهة نظر المؤلف ، لكنه لا يتفق مع وجهة نظر « المائزى » ولا مع واقع الأمر ، فإن هذه القصيدة مما يطلق عليه « أنشعر المرسل » التحد الوزن لا القافية ، وقد كتب المائزى واعقاد وشكرى كثيرا من القصائد بهذه الطريقة ، ويمكن كتابتها أبياتا كاملة هكذا ( ٣ ) .

لم أكله ولكن نظرتى ساملته أين أمك ! !  
أين أمك !

وهو يهذى لى على عادته مذ تولت ، كل يوم ،  
كل يوم .

فانتنى يسط من وجهى الفضون ، ولعدوى  
كيف ذاك ! ! كيف ذاك ! !

قلت لما مسحت وجهى يداه ، ترى تملك  
حيلة ، أى حيلة .

قال : ما تصي بدا يا ابنه ، قلت : لا شيء  
أردته ، ولشمته .

ياخذ هذا التفسير فى الإغلاسل منكوكا شعر  
الكلمات ( أمك - حيلة - أردته ) فى الأبيات ١ ،  
٤ v ٥ على التوالى للآتى :

( ١ ) مراعاة مقتضيات العروض بتسكين المتحرك للضرورة ، فمن المعلوم أن من مجازى الضرورة ، وهى كثيرة - اسكان المتحرك .  
( ب ) أن هذا سائغ نحويا حتى بدون اعتبار الضرورة ، إذ يندرج فى حالة النطق بالكلام متصلا تحت ما يطلق عليه ( الوصل بنية الوقت ) .

ومن البديهي أن المؤلف يوفى على أن العبارة فى الشعر الحر ليست بالكتابة على السطور وإنما بوجود الخصائص الفنية له التى شرحها المؤلف ، والكتابة على السطور نتيجة نهائية للعناصر الفنية لمقومات هذا الشعر ، ولو كان الأمر أمر كتابة لمد فى الشعر الحر كثير من الدواوين الموزونة المقلدة ، وأبرزها ( أغاني أفريقية ) للفيتورى ، وهو مكتوب على السطور مع أنه كله من الشعر الوزون المقلد .

٢ - ص ٤٦ - ٤٩ : من خواص الشعر

الجديد « الصياغة الأسلوبية » ويقصد بها - كما ذكر المؤلف - « تخفف الشعر الجديد من الأنماط المعجمة البالية والجماليات الشكلية المتمثلة فى الزخارف اللفظية والمحسنات البديعية » ١ هـ .

وهذه الفكرة قد ركز عليها الدكتور النوبوى فى كتابه ( قضية الشعر الجديد ) بل هى إحدى الأسس التى ذكرها فى مقدمة هذا الكتاب ، وبني عليها كثيرا من آرائه موازنا بطريقة صائبة بين طريقتى التعبير فى الشعر المقلد والشعر الجديد وقضية اللغة ليست مرتبطة بالشعر الحر أو الشعر المقلد ، لأن للغة نواحيها الأخرى التى تتحكم فيها بالتغير والاستجابة لمطالب المجتمعات المختلفة عبر العصور والأمكنة ، وهذا التطور يشمل معانى الأنماط والأنماط نفسها ، كما يشمل أيضا تراكيب أنجمل والأساليب الجديدة ، وليس من الصحيح أن يخصص هذا التطور بشكل شعري دون آخر ، فهذا أمر يرتبط بالشاعر نفسه ومدى أصالته ووعيه وانفعاله بتجربته ، ليفنيها بعد ذلك شعرا مستخدما فيه لغة العصر أو لغة القواميس ، سواء استخدم الشكل القديم أم الجديد .

٣ - ص ٦١ : تسامى المؤلف : هل النمط على وجه الشعر الكلاسيكى يعد انتكاسة ! ! ثم أحاب عن هذا التساؤل عمليا ( ص ٧٣ ) بأن أورد قصيدتين فى موضوع واحد ، أحدهما من الشعر الكلاسيكى تحت عنوان ( سيناء ) لمحمود حسن اسماعيل والأخرى من الشعر الحر وهى ( البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ) لأمل دنقل ، وموازن بين القصيدتين بما يفهم منه الإجابة على التساؤل السابق من أن الشعر الحر أقدر على التعبير عن هوم العصر بصدق ومهارة يفقداهما الشعر الكلاسيكى فيقول : « أن أمل دنقل لا يهوم فى الضباب عندما يتحدث عن فجيعة يونيسو سنة ١٩٦٧ كما فعل محمود حسن اسماعيل ، لكنه يتحدث بمنتهى المرواة الصادقة وبمنتهى المهارة الفنية » ١ هـ .

وقد يكون الأمر كما رأى المؤلف ، بل هو كذلك بالفعل ، لكنى أتساءل بدورى تسامولا آخر هو : هل يعود ذلك إلى طبيعة الشكل التقليدى أو الشكل الحر ! ! - والإجابة من ذلك لا تحتاج لمهارة فنية أو غير فنية ، فإن محمود حسن اسماعيل فى الفترة الأخيرة لجأ إلى النمط من الشعر الحر ، ومع ذلك لم يتغير اللون الفنى الذى يقدمه ، سواء أكتب عن سيناء أم أقاهره أم القمر أم الريح ! ! وغير من هذه الموازنة والتفضيل أن يقال : أن القيمة الحقيقية للشاعر



يرى علماء اللغة - المحدثون والأقدمون - أن استعمال اللغة يجرى في مستويات ثلاثة هي :  
اللغة المفهومة والمنة الصحيحة واللغة البليغة .  
ويقصد باللغة المفهومة - كما يقول جيسبرسن -  
أن تكون أداة للأفهام في أدنى درجاته ولا يتطلب  
مجرد الاهتمام مراعاة العرف اللغوي لصحة  
النطق بمطابقة نظم اللغة وقواعدها المقررة .

أما اللغة الصحيحة - في رأى جيسبرسن -  
فهى التى يراعى فيها مطابفة العرف الاجتماعى  
لاستعمالها ، وذلك العرف اللغوى من قواعد  
صحة النطق بمستوياتها المتعددة .

أما اللغة البليغة فانها تتجاوز الصحة اللغوية  
الى مجال التعبير ، باستعمال الكلمات والجمل  
والعبارات استعمالا صحيحا وموحيا بالظلال  
الدقيقة للمعاني التى يرغب الكاتب فى تصويرها .

واللغة النعمية يراعى فيها عادة المستوى  
الثانى - اللغة الصحيحة - فيلاحظ عرفها  
الاجتماعى فى مخاطبة المتقنين ، وتوصيل الأفكار ،  
وهذا يتطلب « الأسلوب المساوى » دون خيال  
مجنح أو تزيد مفرق أو إيجاز ملغز ، كما يراعى  
فيها أيضا العرف اللغوى للعربية الفصحى من  
قواعد صحة النطق اصواتا وبنيه وتركيب .

والانطباع العام الذى خرجت به من قراءة  
كتاب ( اتجاهات الشعر العربى ) أن المؤلف قد  
التزم - ربما دون قصد - اللغة الصحيحة ،  
فاستخدم تعبير المساوى العلمى الدال لفته  
شفافة مناسبة تندخل فيها أحيانا روحه  
الشاعرة باستخدام الصورة والإيحاء . فيزيدنا  
ذلك شفافية وطلاقة .

ومع ذلك فكم تمنيت أن يبرأ هذا التعبير  
السليم من مجمله من بعض الهنات القليلة ومنها :

● كلمة ( تصحباب ص ٦ ) والذى أوردته  
القاموس عن ذلك هو ( الصخب والاصطخاب )  
بمعنى : شدة الصوت واختلاطه .

● آراء مسبقة ص ٥٨ ) والمستعمل فى  
اللغة ( آراء سابقة ) والأولى خطأ شائع .

● ( الشععارات الكفاحية ) وكلمة ( كفاح )  
مصدر بنفسها ، فلا تستعمل مرة أخرى مصدرا  
صناعيا ، ومثل ذلك فى الكتاب ( النضالية -  
التقليدية - التقديعية ) الخ .

● من لوازم استعمال المؤلف ( لعل هذا  
أن يتضح ) والأحسن ترك ( أن ) وكذلك قوله  
( يكرر نفس التفعيلة ونفس الكلام ) وصحتها

تتمثل فيما قرره حسن توفيق نفسه فى مقدمته  
من ( صدق الشاعر واحتكاكه بالواقع واستقلال  
شخصيته ) سواء جاء شعره فى ثوب تقليدى أم  
فى ثوب حر ، وسواء أكان الموضوع ذاتيا أم وطنيا  
أم إنسانيا .

٤ - فى ص ١٠٦ : حديث عن نزار قباني  
باعتباره بروجازيا كبيرا ، تصيد الأحسداث  
والمناسبات ، ليطبق الجواهر بانفعالات النحلة  
الراهنه ، دون أن يعانى ما تعانى من انسحاق  
وضياع ، بل أن مصلحته ترتبط ببقاء كل شيء  
على ما هو عليه ، حتى يبقى له ولأمثاله امتيازهم  
الطبقى النجاشي .

وكل هذا جميل !! لكن المؤلف فى حديثه  
عنه قال « شعر هذا الشاعر ينور فى فلك ضيق ،  
يتمثل فى حديثه اندمى من المرأة ، ورسم أنه  
تفصلنا عن العصر الجاهل مئات السنين ، إلا أن  
نظرة هذا الشاعر إلى المرأة لا تكاد تختلف عن  
نظرة الشاعر الجاهل إليها » ١ هـ .

والذى أعرفه أنه لم يكن بين شعراء الجاهلية  
من قصر نفسه على المرأة بهذه الصورة الشاملة ،  
أو من عراها جهازا نهريا بهذا الأسلوب العاضح ،  
وورود أبيات متفرقة فى شعر « الجريء القيس »  
مثلا لا تنهض دليلا على اتفاق النظرة . ولعل  
المؤلف اغاضل قد اختلط عليه الأمر ، فإن  
المأثلة - أن صحت - إنما هى بين « نزار »  
و « عمر بن أبى ربيعة » وهو شاعر إسلامي  
عاش فى فترة وضع اهتمام معظم شعرائها بالمرأة  
ووصفها حسيا وعلميا ، لظروف خاصة بهم ،  
مما لا داعى هنا للافاضة فيها .

٥ - وردت بالكتاب عبارات متناثرة حادة  
من بعض أشعراء ( أبو شاذى - صالح جودت -  
نازك الملائكة ) تصف الأول بأنه ضحل الشاعرية  
( ص ٣٠ ) وتصف الثانى بأن المجتمع قد رفض  
شعره ( ص ٧٥ ) وتصف نازك بالارتداد والتخلف  
( ص ٥٨ ) .

والذى انتقده أنه لم تكن هناك ضرورة لهذه  
الأوصاف الجارحة ، وأظن المؤلف يوافقنى على  
أن الكتابة العلمية يجب أن تغف تماما عن العنف  
والانفعال ، وكما يطلب أصحاب الشعر الحر من  
غيرهم استقراء إنتاجهم فنيا ، ودراسته  
موضوعيا ، فمن واجبهم أيضا التزام النهج نفسه  
تجاه الآخرين .

تأخير كلمة النفس فيقال ( يكرر التفعيلة نفسها )  
● من الاستعمالات المستحدثة ( التركيبية  
النفسية - اجتاحت ذات الشاعرة ) والأحسن  
الاستعمال اعربى ، فنقول ( الكيان النفسى )  
و ( اجتاحت الشاعرة ) دون كلمة ( ذات ) .

● الكلمات الأجنبية مثل ( الدوجماتية -  
الكلاسيكية - البرجوازية ) الأحسن كتابتها  
بحروفها الأجنبية مع مقابلها العربى أن  
تعد استخدام الأخير وحده ، فمن المفيد  
الاستعمال كثيرا لهذه النطق القريبة أن تتكاثر فى  
استعمال اللغة الا عند الضرورة .

وبقى - بعد ذلك - كلمة أخسيرة من  
( مراجع الكتاب ومؤلفه ) - ومن الإنصاف له  
ولبيته أن نقرر أنه احتشد لتأليف كتابه بقرعة  
مجموعة ثرية من الدراسات العلمية والادوين  
الشعرية ، قدمت له زادا نافعا أعانه فى عرض  
بحثه وتأكيد أفكاره - كما أن المؤلف كان أميناً  
حقاً فى نقل النصوص التى يؤيد بها آراءه ، وقد  
نقل معظمها بالفاظه محمداً المرجس ورقيم  
الصفحة .

لكن الطريقة التى اختارها فى ذكر مراجعها

طريقة مجعدة - وإن كانت صحيحة - إذ قسم  
هذه المراجع بحسب موضوعات الكتاب ، فجعل  
لكل موضوع مراجعته المستقلة ، وذكرها مستقلة  
أيضاً فى آخر الكتاب ، والتزم أثناء العرض أن  
يضع أرقاماً يعود إليها القارى فى موضعها من  
تلك المراجع ليصرف الكتاب ورقم الصفحة .

وهذه الطريقة صالحة للمقالات العلمية  
الصغيرة ، أما فى كتاب من ( ١٢٠ صفحة )  
فلاحسن استخدام الطريقة المتعارف عليها من  
ذكر المرجع فى هامش الصفحة التى حوت النقل  
مع ذكر رقم الصفحة مباشرة ، ثم ترتب كل  
المراجع فى آخر الكتاب ترتيباً أبجدياً مع ذكر  
زمن الطبع - ونو فعل المؤلف ذلك لأغناه عن  
التكرار لأسماء المراجع الذى اضطر إليه عند  
ذكرها .

وبعد :

فأرجو أن أكون قد قدمت صورة موضوعية  
لهذا الكتاب الجديد المفيد الذى يملك مؤلفه  
ملكة البحث الأصيل الجاد وأداته ، وأذى يشر  
بمستقبل مأمول فى ميدانى الانتاج الفنى والبحث  
العلمى .

## الشيء الذى حدث

قصص قصيرة للكاتب السودانى الطيب زروق

الهيئة العامة للتأليف والنشر - يونيو ١٩٧٠

## بقلم : فاروق منيب

مع النيل انظمتم تجيئنا هذه القصص  
السودانية محملة بشذى الخصب والحياة  
والحب . الطيب زروق أحد رواد القصة القصيرة  
فى السودان مع كوكبة من زملائه يقف على رأسهم  
عثمان على نور ، أبو بكر خالد ، صلاح أحمد  
إبراهيم ، على المك ، الزبير على ، وغوجلى  
شكر الله . هؤلاء أرسوا دعائم القصة القصيرة  
بما أنتجوه فى مجموعات قصصية مشتركة أو  
منفردة أو على صفحات المجلات والصحف  
اليومية . وأبوم نقب 'قصة القصيرة السودانية'  
على أرض ثابتة لها ملامحها الخاصة وقيمتها فى  
أراء أدبنا انعربى الحديث . ومجموعة الطيب  
زروق « الشيء الذى حدث » واحدة من تلك  
المجموعات التى ظهرت حديثاً . سعدت بها

سعادة كبيرة « لأنها تصيف لجنة جديدة فى بناء  
القصة القصيرة فى السودان . ونحن نعرف  
الطيب زروق منذ سنوات أيام أن كان طالباً بكلية  
الطب بالقصر العيني حيث تخرج منها . وهو  
يعمل الآن طبيباً للأمراض النفسية . وكان قد  
أصدر فى القاهرة مجموعته الأولى « الأرض  
الصفراء » . وفى تلك المجموعة حفر الطيب لنفسه  
طريقاً فنياً ازداد عمقا وشفافية فى مجموعته  
الثانية التى صدرت عن دار الكتاب العربى  
بالقاهرة أيضاً . فى هذه المجموعة يجيئنا صوت  
الطيب زروق وإلقا من فنه . انه يضعنا فى صميم  
البيئة السودانية . نشم رائحة الأرض والناس  
والخوقات جميعاً . نضع أيدينا على مشاكل  
التخلف الفظيع الذى يلف الوطن الشقيق .

ولعل أولى القصص التى مستت نفسى هى  
قصة « بشر بلا ماء » . فحادثها يدور فى إحدى  
مناطق العطش فى السودان . وهى مناطق قدر  
لى أن أزورها وأرى على الطبيعة مدى المأساة  
الإنسانية التى يعانىها سكانها . وسمعت الحكايات  
والقصص الغريبة التى يروونها من العطش هناك .  
ويكنى أن نعلم أن الطفل ينظم عن الماء بمجرد  
ولادته فترة حتى يعودوه على الصبر والاحتفال .

خلفها يثرثر ويرحف نحو البئر » . ان هذه القصة بكل بساطتها تدعى القلب . ويصبح الحديث عن التمسك الفنى شرباً من العيث . فالفن الذى يقف الى جوار الانسان فى مآسيه الكبرى يتواضع ورقة وشغافية سوف نخفض له رؤوسنا . ولن تجدى صيحات التيه التى يفرنا بها الدعون واصحاب العقول الفارغة فى مفاسر انهم واندهاساتهم الفنية . فما زال انعام يمثل بقوى التخلف والقهر العظيمة التى يبنى كشفها . ومهما قيل عن تيارات العيث واللامعقول التى تاخذ برؤوس البعض ، فان بحث الانسان عن اللقمة النظيفة وجرعة الماء النقية ونفس الهواء ... كلها ما زالت فى اصدارته من احتياجات اغلبية البشر على كرتنا الأرضية . ومن هنا ، فان أى امتياز فى الشكل الفنى مهما بلغت عظمته يصبح قليل القيمة ما لم يسندته مضمون انساني كبير .

لقد وقفت عند قصة « بئر بلا ماء » ، مع ان المجموعة تحفل بقصص أخرى . كل منها يتمتع بمداق خاص . عالم الطفولة عند الطيب زروق على سبيل المثال يحتاج الى وقفة . فانطفولة عند رحمة وعجباء ، وربما فى بعض الأحيان شجوة قبل الأوان ! . فى مجموعته « الأرض الصقراء » ، تبرز لنا قصة « المطر » معبرة عن طفولة شقية تمسك حالة . لا يقبب الأمل من خاطرها . طفل صغير مريض بالحصى يرقه فى سريره يعلم باللعب مع أقرانه فى المطر ، حتى اذا تحقق حلمه وجد أصدقائه قد عادوا الى بيوتهم . فإى خيبة رجاء يمكن أن تصيب نفسه بعد ذلك ؟ وفى قصة « صيد السمك فى قابوس » يقدم لنا الطيب زروق طفلاً آخر مجاهداً ، يعمل نهاره فى صيد السمك ، حتى اذا لاقاه زادت صداقته به . يعلمه الصبى الصغير صيد السمك دون جدوى . الطفل هنا أيضاً مناضل صنيذ لا يمل الحصول على هدفه . والطيب زروق يستطيع أن يلتقط الخيط الانسانى وسط تناقضات الحياة وتراكماتها . يلمس تفاصيلها بروح فنية رقيقة ... تكاد تقترب من الشعر . فالطفل فى النهاية يقدم له السمك الذى اصطاده كهدية للذكرى ... فيرحل وفي قلبه صورة حلوة لرجل صغير كريم يستحيل أن تنوته وسط صحب الحياة واضطراباتها !

وان انطويرو تحلق بسيلقتها فوق قافلة الماء الآتية من مكان الى مكان . الماء هناك فى ندرة الذهب والياقوت . الأطفال يموتون عطشى ، والبهائم تضمر وتلدوى تموت عطشى ، والأرض تجف وتموت ايضاً .

لقد جمعدت قصة الطيب زروق احزان العطشى فى نفسى . وهو لم يعتمد على تيل المقصد الانسانى الذى بعاليه ، وأما كان فناناً شغافاً تقياً فى معانته المشكلة . اختار حدثاً صغيراً من مئات الأحداث الواقعية . بئر يقف حولها عشرات النساء المنتظرات لمطرات الماء ، ومنهن « دولى املى » وهو اسم البعلة ، قطعت مسافة طويلة من بلدتها كابوس الى حيث بئر الماء . كانت تمنى النفس بقطراته . حتى الطبيعة كانت تأهب دورها فى الجفاف السائد هناك . يقول الطيب زروق فى وصف هذه الطبيعة القاسية : مجرد مثل هذا الإزدحام على البئر كان يدل على ان الوقت صيف ... والصحيف هنا لا يحبه أحد ... الأشجار اول من يتلقى شربة الصيف ... فتتساقط أوراقها واحدة اثر الأخرى ، وما يبقى منها على الشجر يتغير لونه الى الأصفر الباهت ، فلا ينظر اليه أحد ! . الجبل نفسه بعظمته وخضرته يصبح مجرد صخور صفراء لا ترقى بالظل ولا تدعو الى العجب ... الناس أنفسهم يتغيرون ... وجوههم المرتوية بالماء تعود فتصبح جافة مريضة ... كلامهم الكثير يشتى لهجاتهم ... بكل فجاجته وبكل تعومته ، يتحول الى صمت قاتل ! . ويصف الطيب العطش الذى تعانیه «دولى املى» بقوله : « ظمأ حاد مهلك يشل حركة اللسان داخل تجويف الفم ، فيمنع الكلام ويحيل سقف الحلق الى مجرد قطعة من الخشب » . ولكن لحظة الحصول على الماء تكاد تقترب . هى لحظة أشبه بلحظة الميلاد الجديد للانسان ، تطفيه الدفء والحياة . يتعجز الزمن عند تلك اللحظة .. « لا وقت للتفكير فى مدى الجهد الذى تبذله يومياً .. فى السأم الذى يخلفه الانتظار الطويل .. فى خيبة الأمل الكبرى عندما تجف البئر ويعز الماء ، فى سياط الشمس المحرقة التى تلهب الجسد ! » وتجرى اللحظة المنتظرة ، ولا تجد الماء فى البئر . لقد جف نبعه . ظلت تنتظر قطرات الماء الصقراء فى أحشائه فترة طويلة . « ما زال لسانها جافاً وحلقها أكثر جفافاً وطابور النساء

ولطبيب زروق موهبة الكتابة للأطفال ، لو اعتنى بها لاستطاع أن يشرى وجدان الصغار .  
 فى قصة «شجرة الورد» نلمح تلك الشاعرية الغنية مع بساطة المضمون ووضوحه . هناك قلق فى أحد البيوت من أجل شجرة ورد كان الأب قد غرسها ، ثم انتزعها من أرضها أحسد الأبناء .  
 ويحدث أن يمسود البيت حزن عميق ، تنوء النظرات داخله . فقد انتزع مخلوق حتى له رائحة لطيفة من البيت . وما أجدرنا أن نعام أولادنا حب الأزهار ، وانلقى من أجلها إذا أصابها مكروه فمن يتالم لزهرة ، فانه سوف يتالم لكل البشر !

وفى قصة « الشئ الذى حدث » تبدأ بلورتها بشئ بسيط جدا ، ثم تنتهى فى مقولنا الى موضوع كبير هو الفرق بين حضاريين . فيجوار إحدى العائلات السودانية سكنت عائلة أجنبية .  
 ان الشئ الذى أثار ربة البيت السودانية هو ان تلك تلك الأجنبية قد قبلت زوجها فى الطريق العام ! فكيف يحدث ذلك ؟! . « مجرد التفكير فى أن للمرأة شفتين يمكن أن تقبلا رجلا بدا لها شيئا غامضا لا يمكن للعقل أن يقبله ! » .  
 القصة بحجم النواة ، ولكنها تحمل فى أعماقها تفحصا للمخلوق المتكامل . فيها مرارة دفينه على نساءنا المتخلفات اللاتي لم يرين الحياة بعد ! . فيها دهشة طازجة بدائية كمثل الأرض البكر التي أنجبنا .

وفى قصة « مريم » يكشف الكاتب عن وجهه المحب . يروى لنا قصة حب لطيفة تدور بين شاب وابنة عمه وسط بيئة محافظة . تظل علاقتهما فى الظل . لا يجرا أحد منهما أن يبرح بها . والمناسبة عابرة يستحيل أن تنسج حبا فى القلب أو النفس ، فهى زيارة الشاب لعمه أثناء العطلة الصيفية . يرى ابنة عمه « مريم » وقد كبرت وتجسد عودها . تهرب العيون كلما تلاقى ، وتحين ساعة الرحيل القاسية ، فريد توديعها . .  
 وتفر الكلمات من اللسان سريعا كلما تواجها . لكنه يراها غارقة فى دموعها . لا يصلق حسه . . . كيف حدث هذا . . . ما حكاية العواطف البشرية . . . لم يتبادل معها سوى كلمة و كلمتين

أثناء تلك الزيارة . . . لم يحدث بينهما لقاء . . .  
 ولكنه انتصار الحياة . . لا بد أن تلتقى أنفوس البشرية . . .  
 وأنه الحب الذى لا تستطيع ان تلسه بيديك . . .  
 أو تبينه بلسانك . . .  
 بحواسك انعادية . . . لا بد له من شفافية أخرى دقيقة .

وفى قصة «المنزل المجاور» تلاقى من نوع آخر . هناك العجوز المتوحدة التي تفاجئ فى ذات يوم ياتاس يسكنون المسكن المجاور لها . وكم من الأفراح سالت فى قلبها لهؤلاء السكان الجدد . لكن فرحتها تتمزق فجأة يضا . فهؤلاء السكان يرحلون على غير توقع . وتعود العجوز الى كاهنها وتوحدها وأحزانها .

أما قصص «الوجه والكنز ونهاية ذلك اليوم» فهي تنقلنا الى المناخ الوطنى فى السودان ، كيف تنتصر الوطنية فى نفوس الآباء بعد الأنساء .  
 الصراع الذى يدور بينهم فى البداية ، ثم انتصار حب الوطن فى النهاية . تعطينا هذه القصص مذاقا حقيقيا من كفاح الشعب السودانى . . . من تاريخه العريق فى النضال من أجل الديمقراطية . . . من النبض الدافق وانهدير الذى لا يهدأ لشعب يطلب الحرية والاستقلال فى ظل ظروف القهر والتخلف الاجتماعى الفظيع ! .

بقيت قصة لا درى كيف كتبها الطبيب زروق ، ربما كانت من واقع المهنة كما يقولون . فهى قصة علمية ، ليس بها بصيص ضوء . تصور انسانا يموت ! .

ان الطبيب زروق مع زملائه الذين اشرت انهم فى بداية هذا المقال قد أثروا ميدان القصة السودانية القصيرة . لكل منهم شخصيته الفنية المتميزة . يصورون لنا احزان وأفراح السودان . وهى فى الوقت نفسه احزاننا وأفراحنا . وانها لعلاقة لن تنفصم ، علاقة الأدب والثقافة والفن بين مصر والسودان . وتأثير وتأثير متبادل سوف يظل يسير فى مجراه مثل مجرى النيل العظيم .

## القصة القصيرة

### في الادب الجزائري الحديث

تأليف : عبد الله وكبي

الهيئة العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧٠

### بقلم : محمد محمود عبد الرزاق

رغم الصعوبات التي تواجه الباحث عن جذور الثقافة الجزائرية المعاصرة ، ومسارها حتى انتصار الثورة ، فإن إبناء هذا القطر المناضل الذي انتزع حريته وكرامته بأسنانه ودمه ، قد بدأوا مرحلة هامة في تاريخ البناء الوطني ، من أبرز معالمها التأريخ للفكر والفن الجزائريين ، حتى تكون الاجيال الصاعدة التي تواصل العطاء - أو سوف تواصله - على دراية تامة بمن رادوا لها الطريق على ضوء شمس تآمرت عليها الانواء من كل جانب . والجددير بالتقدير حقاً أن تظهر رسالة عن الاقصوصة الجزائرية رغم قلة الابحاث والدراسات ونُدرة المراجع .

لما وجد من نقد لا يزيد على كونه مجرد مناقشات ساذجة تصور حول الموضوع دون كسب عن أبعاده أو محاولة لتعميقه . ولقد جاءت أول إشارة من نوعها الى الاسلوب القصصي مع مطلع العقد الرابع من هذا القرن في مقدمة المصالح الكبير الشيخ عبد الحميد بن باديس لكتاب «الاسلام في حاجة الى رعاية وتشجيع» حين قال : «وساق هذا كله في استلوب من البلاغة الشبيهة بباروائى سهل جذاب ، لا تستطيع اذا تناولت أوله أن تتركه قبل أن تأتي على آخره» .

وحين بدأت محاولات كتابة القصة القصيرة بدأت معها مناقشات لبعض عناصرها أولها وأهمها مقال «استنطاق الشخصيات في الادب القصصي» الذي نشره الروائد الكبير أحمد رضا حو حو بمجلة «البصائر» في ٧ فبراير عام ١٩٤٩ حاثا الكتاب على كتابة القصة لحلو الادب الجزائري منها من جهة ، وللتقويم الخلقي والاجتماعي من جهة أخرى ، « متعرضاً - ولأول مرة - للحديث عن الشخصية القصصية ، وعن الحوار القصصي

ولفته التي يتعين أن توائم مستوى الشخصية الاجتماعية والثقافي والفكري » .

وبعد هذا المقال لا نكاد نجد محاولات أخرى في باب النقد القصصي باستثناء بعض الاحكام المتسرة التي تبدي الإعجاب أو تظهر القصور دونما تحليل أو تعليل . أما المقالات النقدية الجادة فقد جاءت في نهاية الثورة وبعد الاستقلال على أيدي كتاب عرب غير جزائريين بقدر ما وقع في أيديهم من نماذج مثل مقدمة الدكتور سامي الدروبي «للدار الكبيرة» (تأليف محمد ديب - أنشأ مكتبة أطلس بسوريا - عام ١٩٦٠) ومقدمة الدكتور شكرى عياد «لنفوس نائرة» ( تأليف عبد الله وكبي - الناشر الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع - عام ١٩٦٢ ) . وإذا كان أبو القاسم سعد الله قد ذهب في كتابه «دراسات في الادب الجزائري الحديث» (دار الآداب - عام ١٩٦٦ - من ص ٧٧ الى ص ٨١) الى وجود دراسات نقدية قبل ذلك فهو يعترف بأنها «مجرد محاولات تتلام مع المستوى الفني لانتاجنا الادبي» . وإن كان هذا الرأي في حد ذاته يحمل كثيراً من المبالغة .

أما عن ندرة المراجع فيقول عبد الله وكبي في كتابه «القصة القصيرة في الادب الجزائري الحديث» : «إذ إن الكتاب العربي للطباعة والنشر - عام ١٩٦٩ - ص ٤» الذي نحن بصدد دراسته : «ومن المعروف أن المكتبات الوطنية كانت خاضعة للتوجيه الاستثماري وللادارة الفرنسية التي لم تكن تجمع التراث العربي في الجزائر بل عملت على طمس معالمه والقضاء عليه بشعبي المسجل ، وليس بصيد عن الأذهان حرق مكتبة الجامعة الجزائرية» . والمصادر والمراجع التي يمكن أن يستفيد منها الباحث أو يعود إليها ، توجد لدى أفراد ، وحتى عند هؤلاء الافراد نادراً ما يجد الباحث نسخة كاملة لسنة واحدة من الصحف والمجلات ، فما بالك بعشرات من السنوات . خاصة اذا عرفنا أن الصحافة الوطنية في الجزائر كانت تتعرض دائماً للصداقة والحجز» .



والقصة القصيرة بمعناها الفني حديثة النشأة بالجزائر ، إذ ترجع بداية تطورها الى أوائل الخمسينات . ولقد تعددت حوافز المحاولات الجادة لكتابتها : فهناك من كتبها ملء الفراغ بالساحة الادبية ، أو لتسجيل أحداث الثورة

وتصوير أبطالها ، أو بدائع التجربة . أما من كتبها يذافح قنّى لتحقيق الذات فقد استمر يواصل المطاء رغم توقف الكثيرين . ولقد سميت هذه الجهود جهود أخرى في المقال القصصى والصورة القصصية ، بدأت في أواخر العقد الثالث من هذا القرن حينما اشتمد ساعد الحركة الإصلاحية التى ظهرت مع الحرب العالمية الأولى ونادت بالرجوع الى التراث : تلك الحركة التى توجت بقيام جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، برئاسة عبد الحميد بن باديس عام ١٩٣١ ، ونشرت صحافتها وخاصة مجلة « البصائر » الشهيرة الأفكار الإصلاحية بأسلوب قصصى يمكن القارى من فهمها . وظهرت المقالة والصورة القصصيتان مما أيضا في أواخر العقد المذكور بكتاب « الإسلام فى حاجة الى دعاية وتبشير » الذى سبق أن نشره مؤلفه : محمد السعيد الزاهرى - كما ذكر فى مقدمته بجريدة «الفتح» القاهرية عام ١٩٢٨ . ولم يسمهم أصحاب التيار الغربى المناوئ لهذا التيار العربى فى البناء الأدبى لأنهم لم يتعاطفوا مع الشعب . وما وجد فى فترة ما بين الحربين بالفرنسية من أدب لا يخرج عن نطاق الصورة القصصية الساخرة التى تصور مناظر الطبيعة ، و القصص الشعبى الذى كتب بغرض تسليية الساسة .

وكان المقال القصصى مزيجاً من المقال الأدبى والدينى والإصلاحي ، متخذاً من أسلوب الرواية الوصف الطول وتفصيل الحوادث والأطباء فى السرد ، متغلباً من موقف الى آخر دون اهتمام بالتسلسل المنطقى ، ومتخذاً من أسلوب المقامة الأطوار الواسع الذى لا يركز الا حول شخص أو مكان ، والشخص الذى تحكى عن آخر أفعاله ، والسرد الذى يحفل باللفة . وفى مرحلته الاولى التى تنتهى بقيام الحرب الثانية قام بدور تعليمى للدين واللفة متصدياً لمشايخ الطرق الصوفية الذين كانوا أداة فى يد الاستعمار ، مدافعا عن الحجاب ضد دعوات السفور ، وذلك كله فى ألقاف جزلة ضخمة ، ووصف يعتمد على أسلوب «الف ليلة وليلة» وحوار جاف ونغم اتسام لفته بالسهولة واستضافته للسامية أحيانا . وكان أهم كتابه فى هذه المرحلة هم : محمد السعيد الزاهرى ومحمد الصالح رمضان ومحمد بن العابد الجلال .

وأصبح فى مرحلته الثانية التى تنتهى بقيام الثورة داعياً الى تعليم المرأة وخروجها للحياة العامة ، منتقداً لكثير من العادات والتقاليد والبدع المستحدثة كالزواج بأجنبية وتقليد الغرب دون وعى ، مهتماً بدور الفن وضرورة وجود القصة ،

كما تعرض لكثير من القضايا السياسية التى جرت الى مناقشة مبادئ العدالة والحرية والانسانية . وأصبح الحوار سمته الرئيسية واقتضت فى غالبية الوحدة العضوية . ولعل أهم حدث أدبى فى هذه الفترة ظهور كتاب « مع حمار الحكيم » لأحمد رضا حوحو ، وأهم ميزاته وضوح شخصية الكاتب ، واختفاء المقدمة سواء أكانت انشائية أو قصصية . ويشترك حوحو فى النهوض بأعباء هذه المرحلة كل من الحفناوى هالى والهاشمى التيجانى ، وقد كان لكل منهما أبواب ثابتة بمجلة « البصائر » .

وإذا كان المقال القصصى هو البذرة الاولى فى حقل القصة ، فإن الصورة القصصية هى البداية الحقيقية لها . ولقد توقف المقال عند قيام الثورة ، واستمرت الصورة حتى الاستقلال . وفى المرحلة الأولى ندرت الصورة ، وتتمثلت بدايتها فى «عاشمة» التى ظهرت بكتاب الزاهدى المشار اليه مع أخت لها بعنوان «الكتاب المزعق» . وكانت «العاشمة» فى الفصح أول صورة تقترب من النص القصصية وقد نشرها محمد بن العابد الجلال متخفياً وراء اسم مستعار هو « رشيد » بمجلة «الشهاب» فى يونيو عام ١٩٣٥ . وفى المرحلة الثانية اتسعت نطاقها ومارس كتابتها عدد كبير أهمهم رضا حوحو فى كتابه « نماذج بشرية » وأحمد بن عائشور وعبد المجيد الشافعى . ولم تتفك الصورة عن الإصلاح والدين الا أنها ركزت على المشاكل الاجتماعية وعلى الاستعمار وأعدائه ومخلفاته وآثاره . وظهر الاهتمام برسم الشخصية السكاريكاتورية وتأثير أسلوبها بالمنعوطى فاصدت فى تصوير عوائق البؤس والفقر ، واختفى من بعضها الأسلوب الخطابى والنهيائية الوعظية . وعند قيام الثورة واكبت النضال الوطنى ، وإن ظل بعضها يرسم لوحات للطبيعة ، ويقوم بأعمال لا تمت الى واقع المرحلة الجديدة بصلة ، ويرجع ذلك الى تبني مجلات الادارة الفرنسية وخاصة مجلة الاداعة : « هنا الجزائر » لهذا النوع من الصور .

ووضح - بطبيعة الحال - أثر الصورة فى بدايات القصة ، وسرى فيها تيار الرومانسية المثالية والرومانسية العنيفة الباحثة عن التلاقى الجنسى ، وكلا النهجين رؤية ضيقة ينقصها الشمول ، والنهج الثانى غريب عن البيئة الجزائرية ويتمثل فى بعض القصص المكتوبة خارج الجزائر . ولقد نشأ «تيار الوعي» من خلال هذا التيار ، وكانت بدايته قصة «القبعة الجلدية» التى وودت ضمن مجموعة « دخان من قلبى » للطاهر طاهر . لكن «تيار الوعي» ظهر أيضا فى

انها كادت تفقد هويتها . ولم يمن كاتبنا بدراسة سوى أربع قصص مع الإشارة العابرة لقصتين أخريتين ، وكلها لمحمد ديب وسبق أن ظهرت بمجموعته « في القهى » - وهي المجموعة الوحيدة بالفرنسية - عدا قصة « فراق » التي ظهرت بمجلة « المجاهد » (١٩ يوليو - ١٩٦٠) .

وإذا كانت الترجمة قد لعبت دورا أساسيا في نشأة القصة بكل من مصر والشام والعراق ، فلم يكن لها دور يذكر بالجزائر وما ترجم لا يتجاوز بضع قصص لم يكن لها تأثير في الإنتاج القصصي بالرغم من أن الدعوة إلى الترجمة كانت دعوة مبكرة نسبيا « (ص ٤٩) » . وهذا يجعلنا نميل إلى اعتبار القصة الجزائرية قصة عربية خالصة قامت على مجهودات اللغة العربية في مجال الخلق ، وأذواق المترجمين في البلاد التي أتاحت لها الظروف نهضة ثقافية مبكرة - وما يؤكد رأينا شجب الجزائريين لمحاولات الاستملاك الدائبة لفصل الجزائر عن الأمة العربية وتحرير دخول صحفها ، فقد تحايّلوا بشتى الطرق للاتصال بأخوانهم العرب وخاصة عن طريق الحج والدياسة بالزيتونة والأزهر ، فإذا ما اتفحت معالم النهضة هاجروا بقلمهم إلى « الفتح » و « الهدى الإسلامي » و « كوكب الشرق » و « السياسة » و « البلاغ » وغيرها . ولم يؤثر هذه الصلات - قبل الحرب الثانية - في غير الشعر ، أما بعدها فقد امتدت أثرها إلى القصة شكلا ومضمونا . بل إن القصة لم تتطور تطورا واضحا إلا بعد أن هاجر بعض كتابها إلى المشرق العربي ، وجدا متنفسا لهم في صحافتها ، كما وجدوا من يقرأ إنتاجهم ويتذوقه . أما الاتصال بأوروبا فلم يظهر له ثمة تأثير لوقوف نظرات الشك والريبة تجاهه . وحتى الكتاب الذين حرموا من نعمة التعبير باللغة الأم لاجئين إلى الكتابة بالفرنسية لم يكن لهم تأثير ، فالقصة العربية كانت تدور في فلك ، والفرنسية تدور في آخر ، وخاصة من حيث الشكل ، فلم تؤثر أحدهما على الأخرى لجهل اللغة المشتركة بين الطرفين « (ص ٢٧٧) » .



ورغم أهمية هذه المبادأة الأولى فإن المؤلف تهاون في فهم طبيعة المرحلة التي يتعرض لها في أحايين كثيرة : فعين تحدثت عن القصص الشعبية أوضح لنا كيف لأد الشعب بالأساطير والخرافات والحكايا والأمثال والبطولات العربية لتعويض ما افتقده من حرية وكرامة - وأرجس بعض عيوب الأتصوفاة الجزائرية في بداياتها الأولى :

القصة الواقعية كما في قصة « اثنان وثلاثون طلقة » لثمان سعاد ( مجلة الآداب - أكتوبر ١٩٥٧ ) وقصة « يد الإنسان » التي وردت ضمن مجموعة « الأشعة السبعة » لعبد الحميد حدوقة . ولا تمثل الرومانسية مرحلة مستقلة ، فقد ظهرت الواقعية معها ، واتجهت في معظمها إلى معالجة موضوعات الثبوتية والنضال بصورة عامة ، متعرضة لمواقف الجندي والموظف والفدائي والمرأة غافلة دور الفلاح رغم تضامه من أجل تحرير الأرض . ويستثنى ركيبي من هذه القاعدة قصة « الشيخ حداد » لثمان سعاد ( الآداب - فبراير ١٩٥٨ ) . كما تناولت القصة الاغتراب والهجرة والحنين إلى الوطن . وأهتم كتابها خارج الجزائر بالقضايا العربية وخاصة قضية فلسطين كما في قصة « عازنون » لحني بن عيسى ( الآداب - نوفمبر ١٩٦٠ ) . وإلى جانب التنوع في الموضوعات وجد التنوع في الشكل فاستخدم تيار الوعي ، ومزج بينه وبين السرد ، وظهرت القصة الرسالة والقصة ذات الشووب الأسطورية . ولقد ركزت قصص الثورة على الجانب الخارجي الظاهر منها فافتقدت العمق .

ولم يكتف ركيبي بدراسة القصة المكتوبة بالعربية ، بل اهتم أيضا بشقيقتها المكتوبة بالفرنسية ، خلافا لمنهج عند دراسة الشعر بكتابه « دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث » ( الدار القومية للطباعة والنشر - عام ١٩٦١ ) . وذلك لأن غرضه من هذا الكتاب كان التعريف بالآداب العربي الجزائري وحتى تعرف - أي القارئ - أن في الجزائر : أدبا عربيا ، كما أن قبه ثورة عربية كبرى ، أما غرضه من رسالته عن القصة فكان المسح الشامل لا التعريف ، ولقد عني الآداب الجزائري المكتوب بالفرنسية بالرواية والمسرحية ولم يهتم بالقصة القصيرة . وبدأت محاولاته الأولى في إطار الصورة منذ بداية الأربعينات بصور لا تبقى غير تسليية الا جانب بالجو الغريب عنهم . فظهر الحديث عن رعاة الغنم ، وعن المرأة ودعائها ، وعن الأولياء وزيارة الأضرحة ، وعن الأشخاص السذج ، وعن الثائر والانتقام . إلى آخر الموضوعات التي لا تمت بسبب لواقع الشعب وطروقه ، وإنما هي من الطرائف التي تلتفت نظر الاجنبي ، (ص ٢٤٩) . أما القصة الفنية فظهرت مع الثورة ، واتجهت إلى واقع الشعب تحت السيطرة الاستعمارية ، ووجنت بها أسماء ومفردات شعبية كما تنطق في اللهجة الدارجة ، وأزدحمت بالشخصيات تقليدا للقصة الفرنسية بعد الحرب الثانية . وبالتالي كثرت الأفكار الدائرة حول محور واحد ، غير

طريق ، وحين وجد الشعب نفسه يخوض الحرب العالمية رغم أنه حتى انتصر الحلفاء - قامت المظاهرات السلمية برفع العلم الجزائري لأول مرة جهاراً معبرة عن فرحتها بانتصار الحرية، مطالبة بشن تضييعاتها . لكن الجنود الفرنسيين المنتشين بخمرة النصر تناسوا ما ذاقتهم جماهيرهم على أيدي النازي من عسف ومهانة ، وتصدت للمظاهرات سفاكة دماء ما يزيد عن خمسة وأربعين ألف نسمة في خلال يوم واحد ، فضلا عن هدمها للمساكن وحرقها للدواوين وخاصة في خراطة وقالة وسطيف ، وقتلها للمعتقلات والسجون لتبتلع آلاف أخرى . هنا .. تمثل السياسة الجزائرية عن كتابة المرائض لفرنسا، ويدأوا عهداً جديداً في طريق النضال .

ويأخذ ركيبي في كتابه عن « الشعر » على شعراء هذه الفترة عدم عنايتهم بهذه المسألة . فهو لم يجد قصائده كثيرة « تشيد بطولية الشعب الجزائري ، أو حتى تسجل : هذا الحدث البارز، ولم أدر لماذا !! » (ص ٣٣) بل أنه لم يعثر على غير قصيدة للربيع بوشامة نشرت عام ١٩٤٩ وأخرى لأحمد ممامي الباتني نشرت قبيل الثورة بقليل ولم يتحدث بأسهاب عن المسألة ، وثالثة لأحمد العيد غفل من التاريخ ، والوم لا يوجه لشعرائنا الشباب بقدر ما يوجه إلى شعرائنا الشيخوخاء لا يهتم هم الذين عاشروا هذا الحدث، وعاشوا هذه المسألة وراوا « بأعينهم » مقامة شعهم ، وظلم عدوهم .. وجبروتهم ، فكان من حقهم ، أو من حق وطنهم عليهم .. ألا يتجاهلوا أمر كهذا .. ثم ان نسجيل الحدث وحده لا يكفي . اننا نريد تصوير حياة شعب كامل ونضال أمة جمعاء .. (ص ٣٣) . وحين تعرضه للمقال القصصى بكتابه عن « القصة » قال « ومن الغريب حقا ألا تظهر في المقال القصصى حتى ولو إشارة إلى هذه الحوادث التي كان لها التأثير القوي في الحياة السياسية ، أو في الحياة الاجتماعية ، بل ان منها انطلقت الشرارة الاولى الى البحث عن وسائل الكفاح الجدى بمسئ ان خابت الوسائل السلمية التي نادى بها السياسيون الاصلاحيون لفترة طويلة » . (ص ٨٠)

وهذه كلها أحكام أطلقت على عوامها . فالامة المستعبدة ، مهما تغير شكل طاحتها ، وسواء آتأت واقعة تحت سيطرة حاكم ظالم أو دولة مستعمرة ، لا يلجأ كتابها في لحظات الغوران الثوري الى تسجيل انفعالهم بالحدث ، أو تحليله على الورق - فتحقيق الخلاص أهم من تسجيل الاحداث ، والشعب المنصور على هذه النار أدبه

كالاتهام بالحدث دون الشخصية ، واللجوء الى الحلول السهلة ، كالتسفة ، والمفاجأة ، والنهاية السعيدة ، والاتسام بالتقرير ، والموعظة الاخلاقية ، والافكار المباشرة الى تأثير القصص الشعبي ، ناسيا أن هذه الميوس كانت النواة الطبيعية للقصة في كافة البلدان التي عرفت هذا الشكل الادبي وهو ينتقل من مرحلة الحكاية ، وأن الولوع بالقص ليس غرطا خاصا بالجزائر ، وانما هو طبيعة كل شعب في مراحل الطفولة والبيكار ، فالقص - كما يعترف - وكما يرى كافة الباحثون - غريزة في الانسان منذ القدم . ونحن نخالف ركيبي أيضا فيما ذهب اليه من أن تغلف اللغة وارتباطها بالحركة الاصلاحية السلفية - التي كان منها أن تعود اللغة - كما كانت في سالف العصر - لغة شعر وخطابة . (ص ١٩) قد أدى الى عدم ظهور القصة التي تحتاج الى لغة ، تستطيع ان تعبر في بسر في أدق الحليجات وأعمق المشاعر بأشكال متنوعة حية ، (ص ١٨) فإذا كان الفن بحاجة الى لغة متطورة مرنة ، فالأديب هو الذي يقوم بتطويرها ، ولا يقل أن يظل ساكنا حتى يجد اللغة الموائمة لفنه ، وانما تتطور اللغة من خلال تجاربه معها . وإذا كانت الحركة الاصلاحية قد اهتمت باللمبر والمقال ، فهذه هي المتطلبات التي اقتضتها طبيعة المرحلة التي كانت تمر بها الجزائر ، وهذه المتطلبات لا اللغة - هي التي عاقت نمو القصة ، كما عاقت مسطور المرأة مثلا . وعندما تغيرت الظروف انطلقت القصة من عقابها ، وقامت بتطوير اللغة وتطويرها ببعض الكلمات الجديدة وتعريب المصطلح . وقد اعترف ركيبي بهذه الجهود عند تعرضه للمقال القصصى حين قال : « ولهذا يكثر تعريب بعض الكلمات الفرنسية بقصد التدليل على أن اللغة العربية قادرة على أن تعبر عن مفردات ومصطلحات جديدة » . (ص ٧٤) . وحين قال : « ان المقال القصصى - في هذه المرحلة - ( يقصد مرحلته الاولى ) - مساهم في تطوير الاسلوب الادبي ، ومهد للمرحلة الثانية التي تطور فيها تطورا واضحا » . (ص ٧٤) . وإذا كان المؤلف قد مسح أرض الاقصورة الجزائرية مسحاً شاملا ، فقد أوقفنا من خلال العرض والتحليل على صورة واضحة للمجتمع الجزائري بتقاليد وعاداته وآماله وطموحه، خاصة وأنه قد اهتم بالاحداث السياسية ومدى تأثيرها في النهضة الثقافية كحديثه عن نشأة الحركة الاصلاحية وعن الثورة والاستقلال . وتعتبر مأساة مايو ١٩٤٥ من أهم أحداث ما قبل الثورة في تاريخ النضال الجزائري الحديث . فقبل هذه المأساة كانت القوى السياسية المبشرة تبحت عن



منشورات سرية تطاردها كلاب الصيد - وحتى لو اهتم الكتاب بهذا الحدث - فلن تمكنهم السلطات الباقية من اخراج انتاجهم الى انوار مهما كانت الوسيطة - وهنا لا يبقى أمام الادباء الذين لا يجدون طريقا للمساهمة في الحركة ضد الظلم غير القلم الا اللجوء الى الرمز والقموض - لكن الحاكم المتربص لم يعد يملك القوة الباطشة وحدها، ففي خدمة القوى الباطشة تضعبت أجهزة المعاونة ، ولن يسمح حراس الثقافة بهذا الغموض سواء تكشففت لهم أسرارهم أم غابت عنهم بحثا عن الراحة ، وكثيرا ما يرفض المراقب العمل من أجل كلمة واحدة تسرع في قراءتها ، أو لم يفهم مغزاها - ولقد أوقفت جريدة «الجزائر» التي كان يصدرها المصلح الكبير الشيخ محمد الزاهري لأن المترجم ترجم كلمة «النهضة» بمعنى «الثورة» - وهكذا تصبح الصفحات البيضاء مسرحا لترهات المتسلقين أو المهانين الذين لا يعينهم أمر وظلم كثير، فتكثر المقالات الفجة المليئة بالكذب والخداع والنفاق أو وسائل التسلية - ومله الأعداء محاولة بالهوى تملقوا وزلفى أو ضامانا لقمة العيش المدنسة يفسر لنا لجوء الادب في الجزائر الى موضوعات لا تمثل واقع الشعب الجزائري ابان هذه الفترة - ولا يبقى أمام الاديب الناقل الا الانخراط في سلك الكفاح إن وجد له مقداره أو الصمت تأهبا للانقضاض - فهذا هو الصمت المريض في حالات اليأس والضياع -

لكن هذه الاحداث لا تذهب عيها بل انها تظل حية في ضمير الامة تصبح تحركاتها وسكناتها وتنتقل من عقائلا كلما وجدت منفذا - وقد قال احمد بن ذياب في مقالة «جانب من الامة» (مجلة «البصائر» ٢٠ أكتوبر ١٩٤٧) : «ان هذه الحوادث ، وإن لم يتحدث عنها الكتاب مباشرة ، فقد بعثت اليقظة في أقاليم الكتاب ، وبدأوا يعالجون المشاكل على اعتبار أن سببها الاستعمار» - ويبدو أن رغبتي قد تماثل بعض الشيء عن رأيه حين نقل هذا الرأي في كتابه (ص ٨٠) - بل واتكا عليه ليبنى تفسيره لروح التقاضم التي شابت المقال القصص في هذه الفترة «التي عالج فيها قضايا الثقافة والادب والسياسة والحرية والعدالة الانسانية» -

واذا كنا قد خرجنا من قراءة الكتاب بصورة واضحة لمسيرة القصة الجزائرية وواقع الشعب الجزائري ، فإننا قد تعرفنا أيضا على رواد القصة من خلال انتاجهم لا سيرهم - ولعل أهم هؤلاء الرواد - بعد رجال الحركة الاصلاحية - هو الاديب محمد رضا حوحو التي تشعبت اهتماماته في مجال القص ، وارسى بهجوده المتعددة القواعد الاولى لهذا الفن بالجزائر : ففي اطار المقال القصصى أخرج كتابه «مع حمار الحكيم» - وفي الصورة القصصية كتابه «نماذج بشرية» - وفي القصة مجبوعة «صاحبة الوحي وقصص أخرى» ورواية «غادة أم القرى» - ولقد في كتابه الاول أسلوب الحكيم في كتابه «حماري قال لي» تجنبنا لسنخ المجتمع - ولقد اثار صدور هذا الكتاب نقاشا حادا وعنيفا بين الكتاب لما تناول من قضايا هامة وجديدة - ولما سلكه من أسلوب السخرية في الحوار مع «حمار» الأمر الذي جعل بعض الكتاب يعتبرونه : مقسمة لانبثاق عهد جديد في انتاجنا ونهضتنا الادبية» (ص ٧٦) - وأهدى كاتبنا روايته : «الى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب - من نعمة العلم - من نعمة الحرية - الى تلك المخلوقة البائسة المهلة في هذا الوجود - الى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسيلوى» - ورغم أن القصة تصور وضع المرأة في الحجاز فقد جلب له الاهتمام السخبط - واخترت القصة دعوة الى ترمد المرأة وخروجها عن طاعة الرجل» (ص ٢٢) - ولا ينكر الادب الجزائري لهذا الكاتب مساهمته في الدعوة الى أدب القصة ، والتمهيد لها بالمقدمة النقدية التي أشرنا اليها في المقدمة -

وأغلب الظن أن قارئنا يشعر بالحيرة لعدم وجود هذه الاعمال بين يديه ، لتكوين رأيه الخاص عنها، فإن القارئ الجاد لا يكتفى عادة بالاستمتاع بالسيرة الفنية أو العيانية - وهذا ما يجعلنا نطالب الجزائر بنشر أعماله وأعمال الرواد أمثاله على نطاق قومي بايكال أمر التوزيع الى مؤسسة قومية واسعة الانتشار حتى تتمكن من الاطلاع على الادب الجزائري في مناسبه الاولى ، وبالتالي دراسته وتقييمه ، أسوة بما يفعل السودان الآن بنتاج رواده - بل وشبابه - بفضل جهود الكاتبيين الكبيرين : محمد المهدي المجذوب وعبد الله حامد الأمين -

# مع المجلات العربية

## موسم القصة

وهذا العدد الخاص من الهلال، وكذلك عدد العام الماضي، وأعداد المجلة الخاصة عن القصة، هذه الأعداد تثير أكثر من قضية عامة، أعرض لها هنا من خلال هذا العدد من الهلال.

وأول هذه القضايا أن اجتماع كل هذه الأصوات معاً، قد يفهم منه أن المكان متسع للجميع، وأن التيمات المتعددة لا تتنافر، وأن كل الأشكال الفنية في القصة تتوازي ولا تتنافى فتصطبر، ويحدث فعلاً أن هذه الأعداد الخاصة تلقى ترحيباً واستحساناً ورضى من الجميع، بل قد يرضع بعض اللقائ هذه القصص في سلسلة واحدة ويعطيها درجات مثلاً. واعتقد أن المقصود خلاف هذا، فأختيار العدد الخاص بهذه الطريقة ينبغي أن هناك انعطافاً بدلاً من أن يتوسع على حسب الطرق الأخرى، وهذا هو المقصود من اختيار عشرين قصة من بين مائة قصة أو أكثر، ولو كان الهدف هو جمع عدد من القصص لما كان هناك معنى لهذا الجدل العنيف الذي يشور في كل موسم، ويشور حول الشكل بصفة خاصة. لماذا إذن هذه المراكز الموسمية الطاحنة؟ المفروض أن يجيب على هذا التساؤل أولئك الدارسون المخلصون الذين يرصدون مسار القصة ويتبعون مراحل نموها وتطورها، وسيرون أن هناك فرقاً شاسعاً، أن لم يكن انفصالياً كاملاً بين القصة التي تسير على هذا النحو:

« والأرمن يصرون ولا تدرى السبب في تميرهم، أيرجع ذلك لموامل الوراثة؟ أم لأنهم ييلطون الثوم على الرقيق ويشربون اللبن قبل النوم! أم لأنهم يحترفون صناعات يزاولونها وهم جلوس! صناعات دقيقة يحترفونها ويبرعون فيها ونادر من ينافسهم فيها، ويتخذون عمالهم من الأرمن أيضاً ليحتفظوا لأنفسهم بسر الصنعة والتفوق فيها... » (الهلال أغسطس ١٩٦٩)

في هذا العام وفي شهر أغسطس أيضاً يصدر الهلال عدداً خاصاً عن القصة القصيرة، وهكذا تفعل المجلة فتقدم عدداً خاصاً عن القصة القصيرة في الوطن العربي، أما مجلة نادي القصة وقد بدأ إصدارها ينتظم وخطها يتحدد ويتضح، فهي في كل شهر عدد خاص بالقصة القصيرة، وهي في كل شهر تقدم وجوهاً جديدة ربما يلتقي بها القارئ للمرة الأولى، محاولة بذلك أن تغطي لكل صوت جديد فرصة أن يسمع وأن يقدم ما عنده. ولولا أن القصة القصيرة محببة لدى القراء لما أصبحت لها «مجلات» متخصصة لها وحدها. القصة القصيرة إذن لا تقتضي ولا تعاني أزمة ولا تفتقر مكاناً مرة لا جسد أدبي آخر، فهي في تطورها الدائم وفي إعجابها عن شكل جديد تنجح في أن تعكس صوم العصر، وبذلك تقترب من جماهير القراء، وكثيرون سيرون مع رجاء النقاش أن «القصة القصيرة في أدبنا وأدب العالم لها مستقبل مزدهر رائع، ولنسوف يعود هذا الفن الجميل إلى مكانته التي كان يحتلها في يوم من الأيام في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن».

وقد قدم هذا العدد الخاص من الهلال ما يقرب من عشرين قصة شارك في كتابتها فنانون من جميع الأجيال، ابتداء من محمود البديوي الذي ظل طوال حياته الفنية مخلصاً أشد الاخلاص للقصة القصيرة، إلى حسني عبد الفضيل الذي ينشر قصصه الخامسة أو السادسة، فضلاً عن دراسات جادة أسهم فيها أساتذة الجيل السابق كالدكتورة سهير القلماوي والدكتور علي الراعي، كما قدم شوقي خميس وعبد الرحمن أبو عوف دراسات تطبيقية عن القصة الحديثة.

مع ملاحظة - ولا شأن لنا الآن بتقييم القصة - أن الصناعة الدقيقة التي يعتكفها الأرمن ويخافون من المنافسة فيها ، ويحتفظون بسر صنعتها والتفوق فيها .. هذه الصناعة التي تحاط بكل هذه أهالة المقدسة هي مسح الأحذية ، فبطل القصة الذي يعير الكاتب هو ماسح أحذية أرمني عجوز . أقول هناك بلا شك انصلا كاملا بين القصة بهذا الشكل وبين القصة التي يرى كاتبها بطله ..

هكذا :

« هبط الدرجات الست ، بلغ مدخل القبو شعر بالرطوبة وشمم رائحة الرطوبة ، وانهمزت عينوه أمام تماسك اللون الأسود وظل ينتظر ، وسمع وقع خطوات وعاش التوقع : واحد .. اثنين .. ثلاثة .. »  
الهلال أغسطس ١٩٧٠

إن إحدى القصتين تطبق حرفيا القاعدة العربية التي تقول : « خير الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه » والقصة الثانية تحطم هذه القاعدة وتطلب من القارئ أن يعيش احساس الكاتب ويرى بعينه .. والسؤال هو هل القصة الثانية تخلقت من القصة الأولى ؟ هل هناك صلة نسب بينهما ؟ هل السلسلة : محمود اليدوي ، أمين يوسف غراب ، أبو المعالي أبو النجا ، إدوار الخراط ، أحمد عاشم الشريف ، إبراهيم أصلان .. هي السلسلة حلقات مترابطة ومتصلة حقاً ، أم أنها دوائر منفصلة وإن بدت لنسب بخلاف ذلك ؟ وما هو السبب ؟ فإذا قارنا عدد المام الماضي من الهلال بهذا العدد ، فهل نجد أن اتجاهها بعينه بدأ يتحدد ويشق لنفسه مجرى واسعاً ويتطلع الاتجاهات الأخرى ؟ وهذه الأسماء التي تظهر لفترة قصيرة ثم تختفي سنوات ثم تظهر مرة أخرى ، يمكن أن نقول أن بعض الكتاب وخاصة من جيل الوسط لم يعودوا مخلصين للقصة القصيرة ولم تصمد تشफलهم صومها ، فكان مثل محمود دياب مثلاً وجد نفسه وطاقته في المسرح ، يمكن أن يكون دافعه أصلاً حين يكتب في العام الماضي قصة « رأس محصوم » وهو الذي لم يكتب قبلها ولا بعدها شيئاً ، أهو التجديد لجرد التجديد ؟

وقد يجاب على هذا بأن هناك بالفعل دراسات جادة تراكب تطور القصة القصيرة ، وإن بعض النقاد الشبان يكتشفون مع القصاصين هذه الأرض الجديدة ، ومع إيماننا بهذا فسأتوقف قليلاً أمام الدراسة التي كتبها الأستاذ شوقي خميس في هذا العدد . فقد أخذ على زملائه النقاد

صبري حافظ وعبد الرحمن أبو عوف وإبراهيم فتحي « افتقادم المنهج النقدي في التفسير والحكم على الأعمال الأدبية ، مما أدى إلى تحول أعمالهم النقدية إلى مجموعة من الملاحظات المتفاوتة القيمة والمتناقضة أحياناً رغم العناوين والتصنيفات الشكلية التي يتوجون بها مقالاتهم » أما منهجه هو « مستنتج من الطابع المسام للرواية التي يقدمها الكتاب في أعمالهم » وهذا المنهج كشف له أن هناك اتجاهين في القصة القصيرة : اتجاه واقعي واتجاه لا واقعي . وقبل أن أناقش مسألة المنهج هذه ، أرى أن الصديق شوقي خميس قد أوقع نفسه منذ البداية في أخطاء لا مبرر لها ، وذلك حين أورد هو الآخر قائمة تحوى أكثر من ثلاثين كاتباً قال أنهم يكتبون القصة ، والسرعة وحدها التي جعلته يقول إن سليمان فياض من كتاب الجيل الجديد ، وأن أبو المعالي أبو النجا وفاروق خبيب من « كتاب الأجيال السابقة » . وقد جرت العادة - التي لم يستطع شوقي التخلص من أسرها - أن تصدر أية دراسة عن الشعر أو القصة قائمة طويلة بأسماء القصاصين أو الشعراء الذين لا يكتفى الدارس بالانتزاع لهم بالمستقبل وإنما هو يحزم بذلك جزءاً لا يرقى إليه أي شك ، وكان أستاذ المستقبل الكثيفة قد أزيحت ورأى هذا الدارس بعينه لا بعدسه المكان الذي سيحلل فيه القصاص أو الشاعر ، وقد يبالغ في ذلك كما فعل شوقي خميس فيوجد مكاناً مرموقاً لقصاص لم ينشر إلا خمس أو ست قصص ، أي لم تتحدد قسماته بعد ، وبالتالي يصبح الحكم عليه ضرباً من التخمين . يقول عن حسنى عبد الفضيل « يقيم حسنى عبد الفضيل أعماله القصصية بنوع من الكدح العقلى تدوب حرارته الأفكار والنسب والأبعاد والزمن والكثافة ويحولها إلى ما يشبه الصرخات الأدبية ، هكذا يعطينا من خلال الفكرة الحادة الملتبسة صورة جديدة للعالم الذي نعيشه وللآلات التي نصانينا والصراع الذي نخوضه ، وتكتسب الصورة القصصية وحدها عند حسنى عبد الفضيل قيمة الخلق الفنى .. » الخ الخ .

والقصة التي يطبق عليها شوقي هذه الأحكام هي قصة « الكلام والصمت » المنشورة في نفس العدد ، فما معنى هذا ؟ لا أريد أن أصدر حكماً على هذه القصة ، فقد أمجبتنى جسداً ،

التشويه وانما عن طريق الحذف المتعمد الذي يفقدنا معناها » .

وانما اطلت الوقوف عند هذه الدراسة ، لاعتقادي بأن شوقي خميس يحس بمسئولية ما يكتب وما يقول ، فلو أن هذه كانت مجرد انطباعات كما فعل سليمان فياض في عدد الهلال من العام الماضي ، لما كان هناك اعتراض . اما والصادق شوقي يبدأ بعدم ما يشاء زملاؤه - وهو يعرف مدى مشاركتهم وتوفرهم لدراسة ومتابعة هذا الفن - ثم يقيم على انتقادهم بشاء جديدا ، فقد كان عليه أن يترتب بعض انشيء ، على الأقل لينجو من خطر التقسيمات الغامضة الجازمة التي أصبحت مستحيلة في هذا العصر . وسيكشف له عدد الهلال وضوح هذا الخطر ، فعلى أي أساس اعتبر أحمد هاشم الشريف واقفيا ، وضمه الى « الغالية لندين لم يباسوا بعد من المستقبل » هل بقصة هذا العدد ؟ أم بقصة العدد الماضي ؟ أم بقصمه التي ينشرها في صباح الخير والتي تنزل في احداها فتاة من تتيات الاعلانات المسورات فوق الحوامل الضخبية في ميدان التحرير ، وتمشي معه في شارع القلعة ثم يبيتان في أحمد فسادقه . وبالنسبة لجميل عطية هل سيتغير رأيه فيه ويعتبره واقفيا بعد أن يقرأ قصته في هذا العدد من مجلة المجلة ؟ والأمثلة لا حصر لها . ربما نتفق الآن على خطورة هذا الفصل الجازم الحاد بين ما هو واقعي وما هو غير واقعي في الفن ، وننفي كذلك على اننا مع بدايات العنان الاولى لا نستطيع أن نعطي حكما نهائيا على شيء لم يتخلق تخلقا كاملا ولم تتضح له بعد قسما ممييزة واضحة . ولعل هذا يقود الى ما ذكرناه في البداية من حاجتنا الى دراسات متأنية .

وحين يأتي الحديث عن القصة القصيرة ، يأتي بالضرورة حديث عن الاصول العربية لهذا الفن ، وهذه الاصول هي في المحل الاول المقامات العربية . ويعرض الدكتور على الراعي احدي مقامات البديع وهي المقامة المضيرية ، وهذه المقامة كأغلب مقامات البديع والحريزي « مدارها جميعها على حكاية تخرج الى مخلص » كما يقول ابن الاثير . فأبو الفتح السكندري بطبل المقامات البديعية يلتقي بتاجر من تجار بغداد ، فيصر هذا التاجر على دعوة أبي الفتح الى أكلة مفيدة ، وأبو الفتح كأبي زيد السروجي بطبل مقامات الحريزي من بعد لا يرفض دعوة الى طعام مها

واعجبنى فيها بالذات هذا الأسلوب المعنى به ، وهذا الصبر الفائق في انتظار الكلمات التي تنقل جو الترقب والخوف والحذر . ولكن اصرار شوقي على أن يحمل هذه القصة ما لا تحمله جعله يقول أن الكلام فيها « يتركز في جملة ممدودة بينما يتدفق الصمت في تدفق محسوب عفوى في ظاهره .. » وأن القصص « تخطئ فكرة التعبير عندما اختار اللاتعير أو الصمت موضوعا لعمله الجديد » . وهذا الكلام لا يمكن أن يقبل إلا اذا كان هناك اتجاه غير واقعي في النقد أيضا ، والا فما معنى تدفق الصمت واختيار الصمت في القصة ؟ أن الصمت في القصة ينقل بالكلام ، لأن الكلام هو اداتها . أن الحكم على الفنان من خلال بداياته الاولى فيه قبل كل شيء اساءة الى الفنان نفسه ، فهو لا يزال يبحث ويجهد ويختار ، ومن الأفضل أن نتركه يفعل ذلك وحده .

ثم نأتي الى تقسيمه الصارم للقصة الى اتجاه واقعي واتجاه لا واقعي ، فمع أن زملاء النقد قد قالوا هذا فيما قالوه ، إلا أنهم انتبهوا أخيرا الى أن التقسيم بهذا الشكل لم يصمد كافيًا ، وفي العدد نفسه دراسة لجهد الرحمن أبو عوف يعترف فيها بصعوبة الفصل بين اتجاهات القصة فيقول « ولا جدال في الاعتراف هنا بتصور اية محاولة نقدية تطمح في إبطال الفصل الكامل بين مدارس أدبية كهذه عندما تدرس ظاهرة النشاط الإبداعي القلقة التي تجتازها القصة المصرية القصيرة لأن » .

وقد اوضحت هذه الصعوبة عندما حاول شوقي أن يطبق منهجه على بعض القصص ، فقد جعل من قصة ابراهيم اصلان « بحيرة الماء » قصة لا واقعية مع أنها واقعية بالمعنى الحرفي للكلمة ، وسبب لا واقعتها في رأيه أنها لا ترمز من الشخصية الرئيسية الا التكوين الجسدي والوحدة والأزمة ، فما الذي يمكن أن يقدمه الكاتب الواقعي غير هذا ؟ وفي الوقت الذي يقول فيه الدكتور شكوى عياد عن هذه القصة « لقد اعجبنى من هذه القصة أن الكاتب لا يحاول أن يصطنع الحداثة كما يفعل كثير من كتاب القصة الشبان ، انه لا يزال يكتب في حدود التقاليد التأثرية التي نعرفها في تشيكوف » الجسلة العدد ١١٦ . نجد الصادق شوقي يقول منها « انها رؤية مزورة للواقع ليس عن طريق

واستيعابه لازمة لأي فنان ، فلا اتصال بالمقامات ومعرفتها بالنسبة للقصص أكثر لزوما . وتلاحظ الدكتور سهر القلماوي أننا نتصل بالشعر العربي والنثر في مراحل التعليم المختلفة ولكن انصلة منبئة تماما بيننا وبين فن المقامات وتقول « هل هناك أديب أو كاتب في أية لغة لم يقرأ تراث أدبه من أقدم العصور . لماذا تنصور أننا يمكن أن نعيش على آثار سوفوكليس ويوريديس قديما وآثار شو وإبسن حديثا ونشئ أدبا عربيا أصيلا ، بينما لا نجد أدبيا في أمة اليونان أو الانجليز أو النرويج يعيش أو يتكون إلا على أساس الماثور من أدبه » الهلال أغسطس سنة ١٩٦٩ .

وما دام الأمر كذلك ، فليس من اللازم أن نجهد أنفسنا ونقول أن هذه المقامة أو تلك « قصة حديثة » أو نقول كما يقال الآن إن رسالة الضيفان لأبي العلاء تحوى « نصا مسرحيا » ، لأن هذا على فرض صحته لن يرفع من شأن النص الذي بين أيدينا ولن يقربه من القاري ، وكون رسالة القرآن مسرحية أو كون المقامة قصة حديثة غير إجابة أصلا ، فنحن مع التراث ننقل إلى عصره ونراه هناك ثم نحكم عليه بمقاييس ذلك العصر ، وحينئذ ستبدو لنا المقامات العربية فنا أصيلا متعا ، أما إذا حكمنا عليها بمقاييس عصرنا فربما ظلمناها ، لأن رياح التطور التي تهب الآن تقتلع أول ما تقتلع جزالة اللفظ وفخامته وترفض رفضا باتا هذا التناقض اللفظي الجالغ فيه .

ويتصل بهذا الموضوع ما يحاوله الأستاذ كمال أنجبي من كتابة قصص الجاحظ بأسلوب جديد ، وقد قدم في هذا العدد قصة ابن سميذ المدائني أمام أهل البصرة في البخل ، ويقول في مقدمتها « إنما أحاول أن أقدم إحدى قصص الجاحظ في شكل قصة عصرية .. فما المانع أن نعبد كتابة قصص الجاحظ من جديد بأسلوب أقرب إلى عصرنا من أسلوبه ، وإن كان أسلوبه آية في العلوية والرشاقة والوضوح » ولا مانع أبدا من تقديم رجل كالجاحظ هو أقرب إلى

كانت الأسباب ، ولكنه هنا لا يهنا يأكل ولا شرب ، إذ ما إن ينفرد به التاجر حتى يأخذ يحدته عن نفسه وما يملك ، فيقول عن زوجته مثلا « يا مولاي : لو رايتها والخرقه في وسطها وهي تنور في الدور من التنور إلى القصور ، ومن القصور إلى التنور تنفث فيها النار وتلقى بيديها الإبدار ، ولو رايت الدخان وقد غير الوجه الجميل والى في ذلك الخد الصقيل ، لرايت منظرا تعار فيه العيون » حديث ممل يحمله أبو الفتح وهو صابر ، فإذا ضاق أخيرا بهذه الثثرة وسأل التاجر بغيظ « هذا عن الشكل ، فمضى الأكل ؟ » كان هذا فاتحة لحديث ممل آخر يجعل أبا الفتح في انهاية يهرب ناجيا بنفسه من هذا التاجر المقتون بذاته ، والمقامة تبدأ بداية مشوقة ، إذ ترى أبا الفتح في وليمة أخرى أقامها على شرفه أحد تجار البصرة ، فما أن يرى طبق المضرة حتى يهب كالسلووع راقتضا أن يأكل ، وبين دهشة المدعوين واستغرابهم يقص أبو الفتح قصته مع تاجر بغداد .

هذه هي المقامة التي رأى الدكتور الرامى أنها قصة حديثة في عمل قديم فقال « لأن القصة القصيرة بوحدة من مدارسها الرئيسية تلك التي تقيم القصة القصيرة على أساس من الشخصية توجد بوضوح في هذه المقامة » و « المقامة المضيرية بوضوح في هذه المقامة » و « المقامة المضيرية قصة حديثة بكل معنى الكلمة » .

ولا شك أن التعريف من جديد بفن المقامة المتع الذي توارث منذ القرن الرابع الهجري — خيطا دقيقا ولكنه صلب ، حتى عصر النهضة الحديثة مستقلا في شكله بعيدا في إقراضه عن فنون الأدب العربي الأخرى ، لا شك أن التعريف به وتقريبه إلى الناس أمر له أهميته ، خاصة وأن النسيان يوشك أن يطويه بالنسبة لابناء هذا الجيل .

ودراسة المقامات لها أهميتها كذلك في اتصال كاتب القصة في هذا العصر بأصل من أصول تراثه العربي ، وإذا كانت دراسة التراث

الا اذا كنت سألخص القصة واستخلص مغزاها في سطر ، وهذا امر أصبح شبه مستحيل في القصة الحديثة الجيدة .

يكفى ان يعرف القارئ ان هذه القصص مختارة من بين أكثر من مائة قصة ، ولعلنا نطمح في أن نجد أكثر من عدد خاص عن القصة القصيرة كل سنة ، وفي أكثر من مجلة . وما دامت قد بدأت في الازدهار بهذه انصورية المشرقة فيجب كما يقول رجاء النقاش « ان تفسح المجالات ودور النشر فرصة واسعة لتقديم كل النماذج الجيدة من القصة العربية القصيرة لان من واجبنا أن نساعد هذا الفن على أن يستمر في ازدهاره » .

عبد الله خيرت

روح عصرنا من أي كاتب آخر ، وإن كنا نرجو ألا يقتصر الأستاذ النجمي على قصص البخل والبخلاء عند الجاحظ ، لأنها في أغلبها نواذر قصيرة ، وما دام هذا الموضوع يشغله وسوف يعضي فيه حتى يكتمل كتابا ، فليته يثر لنا على أمثال هذه الصور الحية المتحركة كصورة « عبد الله بن سلول » القاضى الذى أنزم نفسه ما لا يلزم وحرّم على نفسه الحركة مهما كانت صغيرة ، حتى تآتى ذبابة وهو يجلس في المسجد فتحط على وجهه ، ويمتعه تزمته الكاذب من دفمها ، وتضايقه الذبابة مضايقة شديدة حتى يضطر في النهاية الى أن يغمض عينيه ويفتحهما ويقلص وجهه ويبسطه ، كل هذا بسرعة شديدة تضحك منه الجاسين ، وكان أسهل من ذلك - ولو أن الجاحظ لم يعلق على هذه الصورة - أن يدفع الذبابة بيده من أول الأمر وينتهى .

لم أتحدث عن القصص الكثيرة التي استمعت بها في هذا العدد ، ولا أستطيع أن أفعل ذلك ،

#### في العدد القادم من المجلة

##### ● اسمع الممر يتساقط فوق خالد عبد الحليم

قصة : حليم بركات

##### ● الكلمة في شعر صلاح عبد الصبور

دواصة بقلم : حكيم ميغانيل

##### ● موقف النقد العربي

إذا، حركات التجديد

عبد الحكيم راضي

##### ● خلق قلوب الأشياء

قصة : عبد الحكيم قاسم

##### ● في الظهيرة

قصة : محمد البساطي

# ثلاث قصائد

شعر: فتحى فرغلى

العصر

عادة

صوت جدى تملأ الجدار  
تقول جدتى وهى تزج عن أطاها القبار ،  
نجيل طرفها فى وجهى الصامت ،  
جدك كان سيما  
ذانت له قرش والبطاح  
عنت له وجوه سادة العرب  
وانت لا تشبهه ،  
ثم ارتجت فاستعبرت ونهتت بالدمع  
وانت لا تشبهه فى وجهك الباهت  
...

فى صورة أخرى  
( رأيتها فى ليلة ٠٠ سرا )  
كان بلا سلاح  
مشعثا مغيرا تنوشه الريح  
مضعفا بين يلى كسرى  
قالت حبيبتي وهى تدير خصرها المباح  
باننى أشبهه  
فى صورة الموت التى يحملها جيبى  
...

وخلف باب حجرى الموصل  
لبست ثوب جدتى الأسود  
بكيت فيه جدى المهان





بعض ما يجيء عادة من التأملات والأفكار  
في أزمئة الصبر وأوقات الانتظار

يقفل ليل القحط ألف ساعه  
تسألني حبيبتى عن موعد الخطبة والزفاف  
تصرخ فى عيونها الجذاعة  
لكننى سقطت ، صرت مقعدا  
قد جفت الدماء فى مغاويري البعیده  
فلم أعد بتقدير عل الوقوع فى الهوى  
ولم أعد أمتلك الصبر ولا الشجاعة  
وها أنا ، اقترض النقوط والرداء  
أضم لى حبيبتي كأننا ..  
بيتان من قصيدة فى الفخر والرناء !

• • •

تخلت لى أميرة ، -  
جملتها تلهمنى الأشعارا  
صارت تجيء كل ليلة ، -  
جالستها مرارا  
حتى رأيت مرة كأننى ضاجعتها ،  
صرخت ،  
فكان غير صوتي  
همست ،  
فكان غير صوتي  
صمت ،  
رأيت كالكوث ،  
ونقل شئ بيتنا لا نعرفه •

قصتنا صارت بكل فم  
ونحن ضائعون فى التفاصيل الصغيرة الكثيرة  
فمن ترى يحمل عنا الم  
يجيء مرة بكلمة كبيرة ؟  
• • من ذا الذى يكون ،  
أغنية صديقه  
تقال فى دقيقه  
تحب فى خفوت  
تلعن فى خفوت  
تنبئ عن حقيقة  
من قبل أن تموت

• • •

نسالك الاحسانا  
فى كلمة قد حيرت زمانا  
قصتنا صارت بكل فم  
والليل صار حوثنا سجانا  
يعبس فى وجوهنا  
كانما يزعمه مرآنا  
يطل من نوافذ المقهى  
يتبعنا الى البيوت  
يدرع خلفنا الشوارع والمخود - والحانا

• • •

فى أمسيات القحط والجفاف



# القراء والكتاب

## عن تعامل الكتاب

لا أريد ، بهذه الكلمة ، أن أقف عند الأخطاء العديدة ، النظرية والتطبيقية ، التي يفيض بها مقال أحمد محمد عطيه : « في المحتوى الثورى لأدب الشرقاوى » .

ذلك أنه من الواضح أن المقال برمته يصدر عن رغبة شرعية في تشوية انتساج عزيز ، لا تزل أصدأؤه تتردد بقوة في وجدان الذين قرأوه أو شاهدوه ، ولأنه لا يرمى إلا الى تحطيم كاتب كبير ( لا أعرف لمصلحة من ! ) بعد بحق أحد الوجوه المشرقة للثقافة العربية فى مصر ، ويقترن اسمه بالقيم والافكار المتقدمة فى الأدب والحياة مقد نحو عشرين سنة أو يزيد ، أثرى خلالها الحركة الأدبية بمجموعة هامة من القصص والروايات

والمرحيات الملتزمة ، الى جانب ريادته للشعر الجديد ، وكتاباته الثرية العديدة ، التي نالت تقدير معظم النقاد ، كنماذج رائعة ، مليئة بإمكانيات الخلق ، لما وصل اليه إبداع الفكر العربى الصميم ، المتابع من الأرض المصرية ، والمربط دائماً بقضايا النضال الاجتماعى والسياسى والحضارى فى بلادنا وفى العالم ، تلك التي تعلم الشرقاوى الكتابة من خلال مواقفه

إزاهما .

وما أقل هذا الطراز من الأدباء .

لا أريد أن أعرض لهذه النقاط الآن .

ولكننى أريد وحسب أن أشير الى صيغة سيئة من صيغ تعامل بعض الكتاب مع المؤسسات الثقافية فى القاهرة ، التي لا تملك دائماً قدرات المتابعة الشاملة لكل ما ينشر فى أرجاء الوطن العربى .

هذه الصيغة هى نشر المقال فى أكثر من مكان ، وتقاضى مكافأة من أكثر من جهة .. وهذا ما حدث بالنسبة لمقال أحمد محمد عطيه ، الذى طالعه القراء فى عدد يوليو ١٩٧٠ من «المجلة» ،

اذ أنه سبق نشره مسلسلا فى الاعداد الاسبوعية لجريدة ليبية اسمها « الحقيقة » ، بدءا من ٢٥ إبريل ١٩٧٠ .

غير أن النقاد رأى ببساطة أن المقال الذى نشر فى صحيفة يومية ، تطرح بشكل منتظم فى القاهرة ، يمكن أن يعاد نشره بعد قليل فى القاهرة ، فى مجلة شهرية متخصصة ، تحرص على أن تكون مقالاتها المترجمة حتى مكتوبة أصلا لها ، وتختار أفضل الأقلام ..

وقد قبلت «المجلة» نشر المقال على غير علم منها بكل تأكيد ، عملا بحرية الرأى ، واعتمادا على أن الكتاب الذين يتعاملون معها - ومع سائر الجهات بالطبع - يتعاملون بشرف يتسنى مع جلال الكلمة المستولة التي يكتبونها ، خاصة وأن اسم صاحب المقال ليس جديدا على الوسط الأدبى ، بل يتردد فى الصحافة الأدبية فى العاصمة ، مما يبعده عنه المشكوك .

إن سلوك الأدباء والنقاد جزء من مواقفهم الحية ، ومن التزامهم المخلص الصدق والحرية والصالة .. كما أن مواقفهم العملية صورة نبيلة للطاقات الفكرية والسياسية والاقتصادية التي تسود مجتمع الثورة المتطور ، وللأخلاقيات التي يلهمون بها جماهير القراء ، وعفة النفس ، والصلابة ..

أما الذين يتاجرون بالكلمات من فوق المنابر ، فليس ثم سبيل الا أن تلفظهم الحركة الأدبية توا ، لأنه لا مكان لهم الآن فى بيئة ثقافية تنطهر من أدران الماضى ، وتضع للحاضر والمستقبل تقاليد جديدة فى التعامل .

الا انى أعتقد أن كاتب المقال لو ارتفع حقا الى هذا المستوى ، لما اختار الشرقاوى بالذات للنيل منه ، وتسديد الطعنات الى صفه ، فأركا عشرات الكتاب المتخلفين ، الذين يتشيحون بوجوههم من العصر ، ويقفون بانتاجهم الشكلى العقيم - على النقيض من الشرقاوى - ضد قوى التقدم ، وضد الانسان .

نبيل فوج

## إيضاح حول دراسة

### « عجالة عن القصة العراقية الحديثة »

ادمون صبري القصيرة ، تكشف مدى تعلقه بالتسلسل القديم في الكتابة الذي رافق بداية ظهور الأدب القصصي في العراق .

الامام بطروف البلد ومعرفتها، كذلك دراسة التطور الفني للون أدبي معين للاطلاع على المجري تاريخيا ، عامل ضروري لتفهم صحة ظاهرة معينة أو رفضها ، فكتاب المقالة يأخذ على موسى كريدي انه يكتب بغموض « لا يفهمه هو وكذلك لا يفهمه الآخرون أيضا » ، ويستشهد بمقطع صغير من قصة « طقوس العائلة » ، والذي يتضح بالفعل : ان المقطع القصير لا يدل على شيء فعلا ، حوار ووصف مبهمان ، لكنني اعتقد ان أي صورة مبهمة ولا تضيف شيئا للصلل الأدبي ، بالمقدور حذفها دون أن تفقد القصة شسيتها من مضمونها ، كما يحدث ذلك في كثير من القصص التي تقتل القصصوي وتسرّف فيه كقصص يوسف الحيدري وحب الله يحيى ، لكن هدف هذا المقطع عن قصة « طقوس العائلة » فانه سيأتى على القصة ويشوهها . كما ان الغموض عندما تكون له دوافعه وطروقه ومبرراته ، لن يكون غريبا أو دخيلا ، انني أقرأ مسرح العبث مثلا أو المسرح التسجيلي على انه نتاج ظروف البلد الذي ظهر فيها ، لكن مثل كتابة هذا النوع عندنا الآن ، هي من قبيل التقليد الزائف وعدم فهم للواقع ، ان الدراية بالظروف الأخرى لها القيمة في مجال كهذا ، فالغموض ان ربما يكون ملائما عندنا في العراق أو لا يكون على ضوء ما ذكرناه ، وان أي رفض لحركة معينة يجب ان يقاس على هذا الشكل ، ويجب تعضيد البديل ، لا أن تطلق الكلمات دون معرفة بالواقع ، ودون معرفة بالمجري الفني للقصة القصيرة في العراق ، الكلام في هذا الموضوع يكون من قبيل التكرار ، وهو رأي

ان يكتب شخص «مقالة» عن القصة العراقية الحديثة ، ويكتب فيها انه زار العراق مدة من الزمن ، وهذه تؤهله للكتابة في هذا الموضوع بالشكل الصحيح ، هكذا يجعل هذا الإيهام جواز مرور الى ثقة القاري به ، المقالة لا تكشف فقط عن ضعف آرائه النقدية ، وتبني وجهات نظر مختلفة ، فبالنسبة لموقفه من اللغة التي يجب أن تكتب بها القصة ، يتضح ان له أكثر من رأي ، في تقييمه لمجموعة قصص اسمها « مرح في فردوس صغير » قال « وتعد قصة العصفير انضج وارقى ما في المجموعة رغم عدم قدرة الكاتب على المخاطرة باستخدامات لفظية حديثة » ، العبارة القصيرة هذه توضح رأيه في ما يجب أن تكون عليه لغة القصة القصيرة التي يجب أن تحمل معها هذا النوع من المخاطرة ، وفيما بعد يتضح رسالة اللفظ وجزائته في مجموعة «اعوام الطماء» ثم يرتاح جدا من لغة قصة « الشفيح » ، وطبعاً اللغة التي تكتب بها كل قصة من هذه القصص مختلفة تماما عن الأخرى ، لغة الأولى «محايدة» ، لا يتطرف كاتبها في صياغة الكلمات ليخلق جملا ملتوية في التركيبية ، ولا هي لغة قاموسية ، الثانية لغة هابطة وتتخللها الكثير من الأخطاء ، والثالثة اللغة الشعرية التي تعبر عن رهافة المشاعر التي تنتاب شخصية المرأة وهي تشارك مواكب العزاء في ذكرى مقتل الحسين في كربلاء . ويكتشف بعد ذلك لا عن جهله فقط بأسماء القصاصيين في العراق ، بل عن عدم معرفته بقراءة النص ، وتمييز الطريقة في الكتابة ، لدرجة أن يجعل ادمون صبري «عمره الآن أكثر من ستين عاما وترك الكتابة منذ فترة طويلة » من جيل الشباب ، وهو معجب بطريقة كتابته الحديثة ، بينما قراءة سريعة لاحدى قصص

المنفلوطي في الرواية ، ولا بد انه يعنى ان كل قصة انسانية هي قصة تشيخوفية .

اما كافة الامثلة الاخرى فانه يدرجها لا لثبوت من خلالها ظاهرة خاصة او يوضح اتجاه معيناً في القصة القصيرة ، لكنه دون مناسبة يقطع النص ، وبذلك ربما يعطى انطباعاً للقارئ غير العراقي بان هذه النصوص المقطعة هي كل ما موجود في القصة العراقية ، او انها النماذج الجيدة التي تمثل كافة اتجاهاتها ، لكنى اقول حتى بالنسبة لبعض الاسماء المدرجة ان لهم قصصاً أجمل بكثير من التي ذكرت لهم . كذلك النماذج المذكورة لا تشمل الاتجاهات السائدة الآن كلها . ان اى دارس للقصة العراقية يمكنه وضع بعض القصصيين العراقيين كاصوات متفردة ، او يجمع بعضها منهم في اتجاه مختلف عن الآخر ، ولهذا لا يمكن ان يمثل احدهم القصة العراقية ككل ، لكن يمكن ان يكون هناك من يمثل لاتجاه كاحسن من يكتب فيهم ، ان من القصصيين العراقيين من يركز على الشكل وهو نتيجة طبيعية لعدم قدرة الاشكال السلفية على استيعاب قضايا الفنان العراقي الشخصية من جهة ، ثم حركة المجتمع وتناقضاته ، ثم التركيز على المضمون ، يتبعه تغير زاوية الرؤيا التي تحدث الاكتشافات الجديدة ، بعد ذلك الاهتمام بالباطن ، وفضح الفكر الداخلى فى منلوج مستمر قد يشمل القصة كلها ، ثم الكتابة بأسلوب وجيل الثلج العائم - هذه أهم الاتجاهات - وطبعاً داخل كل إطار هناك تجد الموهوبين والمدعنين والعديمي الموهبة ، أما الى اى مدى تقدمت القصة فى هذا الاتجاه أو ذلك ، فلم يجب عليه كاتب «المقال» ، كما انه تجاهل ذلك تماماً ، لا اقول انه يجهل كل ذلك ، لكن ربما هو متعب أو شيء من هذا القبيل .

عائد خصباك

شائع ، لكن ايضاح ذلك وتطبيقه على دراسة القصة القصيرة في العراق له اهميته ، فالكثابة على طريقة «جيل الثلج العائم» الذي لا يظهر الا ثلثه ليست طريقة غامضة ، ولكن تحتاج الى مشاركة القارئ وتحريك دماغه ، ان لا يتمتع نفسه فقط ، والسبب ليس حدة التقلبات السياسية فقط التي تفرض على الكاتب فى بعض الظروف ان لا يقبل كل شيء ، ولا هي كرد فعل على المباشرة التي سادت قبل جيل فؤاد التكرلى وعبد الملك نوري ، لكن لان القصة العراقية القصيرة قطعت شوطاً طويلاً نسبياً ، لكنه غنى ، متحرك ، اذن القصة القصيرة لم تنتقل هكذا فجأة للاساليب الجديدة ، دون ارضية ودون تمهيد مسبق . العلاقة اذن وطيدة بين جيل الخمسينات وجيل الستينات ، ان نتاج عبد الملك والتكرلى هو البداية بالنسبة لنا ، والصراع الحقيقي هو الذى بدأ برفض طريقة الكتابة التي يمارسها جيل الاربعينات ، وقد كانت «قصصهم» حكايات تنتهي بحكمة ، والجيل الحالى لا يصارع الماضي بقدر ما هو يستشرف المستقبل ، وكاتب «المقال» يعتبر كل القصص السابقة على هذا الجيل تشيخوفية ، ويسمى - بعبارة - عدم تأثر الكتاب الشباب بأسلوب تشيخوف ، بانهم تخلصوا من مذبحته انى انتهى اليها الجيل السابق . لا اريد القول التسمية هذه «المذبحة» اعجبته لوقعها الموسيقى ولما تحل من جو ارحامى ، لكن اقول انه لو اراد البسخت عن قصة متأثرة بأسلوب تشيخوف هذا الكاتب العظيم لعجز ، ليس لانهم لم يطلوا على كتاباته ، بالعكس حتى ان احدهم ترجم اقصيصاً له سنة ١٩٥٣ ، أما اذا كان كاتب اقبال لا يقصد جيل الخمسينات - فهو لم يوضح ذلك ، ويعنى الاجيال التي سبقت ذلك - فانه سيجد قصصاً اقرب لمضامين موبسان وشكله ، واقرب للتخصص التي «ترجمها»